3 1761 07883849 7

BIBLIOTECA CALLEJA
PRIMERA SERIE

R. DE ORUETA

BERRUGUETE Y SU OBRA

PREMIO CHARRO-HIDALGO
DEL ATENEO DE MADRID

F 93

OBRAS DE RICARDO DE ORUETA

LA VIDA Y LA OBRA DE PEDRO DE MENA Y MEDRANO
(CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS. MADRID, 1914)

BERRUGUETE Y SU OBRA
(BIBLIOTECA CALLEJA)

EN PRENSA

LA ESCULTURA FUNERARIA EN LAS PROVINCIAS DE CUENCA, CIUDAD REAL Y GUADALAJARA

EN PREPARACIÓN

LA ESCULTURA FUNERARIA EN LAS PROVINCIAS DE MADRID Y TOLEDO

Sculp
O

RICARDO DE ORUETA y Duarte
DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

BERRUGUETE Y SU OBRA

CON 166 FOTOGRABADOS

369785
11.8.39

MCMXVII
CASA EDITORIAL CALLEJA
FUNDADA EN 1876
MADRID

PROPIEDAD
DERECHOS RESERVADOS
PARA TODOS LOS PAÍSES

COPYRIGHT 1917 BY
CASA EDITORIAL CALLEJA

Imprenta de Fortanet, Libertad, 29, Madrid.

A L

ATENEO DE MADRID

CAPÍTULO I

LA ESCULTURA CASTELLANA
AL COMENZAR EL SIGLO XVI

LOS primeros veinte años del siglo XVI han sido para la escultura castellana una época de transición donde los nuevos elementos artísticos importados de Italia han ido sustituyendo, poco a poco, a los septentrionales que aquí existían, hasta dar nacimiento a un arte nuevo, o quizás mejor, a una manifestación diferente del mismo arte.

Durante los últimos siglos de la Edad Media, este arte plástico de Castilla fué exclusivamente de aluvión. Las influencias francesas primero, borgoñonas, flamencas y alemanas después, dominaron con preponderancia, y los artistas que mayor fama alcanzaron llevaron casi siempre el nombre de una ciudad o región de allende el Pirineo. Por un González, Siloe, Cruz u Ortiz, aparecen muy repetidamente los Borgoña, Colonia, Holanda o Alemán, cuando no son los Lomme, Dankart, Egas o Guas, nombres que ellos mismos están delatando su procedencia ultramontana.

En otras artes, la arquitectura por ejemplo, estas influencias se fundieron, en nuestro suelo, con otras meridionales, y que, con algo que quizás pudiera llamarse

espíritu indígena, dieron lugar a un arte de caracteres más singulares y propios. En la escultura las influencias mahometanas no son tan claras, sin que esto sea decir que no aparezcan, y el espíritu nacional, probablemente muy vigoroso y determinado en aquellos tiempos, pero coincidiendo en muchas de sus notas esenciales con el espíritu de los pueblos del Norte, no logra destacarse y formar un arte substancialmente distinto, lo que no es obstáculo para que fuera perfectamente armonizado con la vida de este pueblo, muy hondamente sentido, muy propio y muy castellano.

La nota esencial en todas las artes de la Edad Media, que, como se ha llegado a reconocer, las diferencia espiritualmente de las artes paganas, es el sentimiento religioso. Dominado por él el artista, más que a la armonía de la proporción o a la belleza plástica de las formas corporales, tiende a la expresión de la idea, al dominio del pensamiento, a que la obra provoque emociones, y acepta como regla uniforme de su inspiración el que la verdad de la vida no está tan sólo en la verdad de las superficies corpóreas.

Esta nota, que, como digo, ha sido común al arte de todos los pueblos de la Edad Media, había de traer consigo, cuando de la escultura se trataba, el que en la ejecución siempre sobria, se desdeñara por principios de escuela —aun cuando en algunos países lo fuera más por las dificultades que ofrecía la materia o por la natural impericia de artistas arcaicos— toda riqueza de modelado y matizado vario de las masas y se fuese úni-

camente a la expresión, sin otro interés en el artista que el de convertir la emoción en acto. Los contornos interesan mucho más que las modalidades de las superficies, puesto que siendo ellos los que generan la actitud de la estatua, dan a ésta su acento más directo y más vigoroso, sin prestarse como las segundas a las divagaciones de un modelado anecdótico que, si a veces subrayan y matizan la emoción, las más de ellas la diluyen y atenúan. Esta actitud no tiende, salvo en un corto período, a ser rítmica ni cadenciosa, sino natural y expresiva, casi siempre candorosa e ingenua, y en todos los casos sincera. La acción dramática no se concentra, como ocurre luego más tarde, solamente en la cabeza con exclusión de las demás partes del cuerpo, pues aunque aquella tenga siempre un grandísimo valor, los efectos se consiguen por el conjunto perfectamente armonizado de todas, ganando así la figura en espontaneidad y en fuerza lo que quizás pudiera perder en complejidades psicológicas. Las proporciones, que a principios del siglo XV son cortas y pesadas, se van alargando algo durante todo su transcurso, y no es raro ver aparecer desde su segunda mitad algunas estatuas, sobre todo sepulcrales, que alcanzan una longitud de siete cabezas y media. Los paños, muy duros, muy quebrados, con grandes contrastes de luz y sombra, han de ser vigorosos y expresivos, hasta en la penumbra indecisa de una capilla interior, y no dejar transparentar las formas corporales ni despertar la menor sensualidad, por velada que esté. Los personajes se agrupan, cuando el asunto lo requie-

re, sin tener para nada en cuenta la belleza de la composición, en sus líneas generales, ni en el modo de reunir las figuras; no hay armonías sabias ni bellas en la combinación ni se persigue más que la claridad, para con ella generalizar a todos el interés y producirlo con mucha energía. El relieve pictórico, esto es, imitando una pintura con variedad de términos y de accesorios, no se conoce apenas; los retablos, sepulcros, sillerías, etc., se adornan con grupos de esculturas exentas o con medias figuras pegadas a un tablero, y estos mismos grupos, hechos en mayor tamaño y algo simplificados en el número de sus personajes, son los que luego, en tiempos posteriores, se sacarán en procesión y constituirán nuestros típicos *pasos*. La policromia se perfecciona y se complica, no sólo utilizando mayor número de colores, sino obteniendo más hermosos efectos de la imitación de los brocados y demás tejidos, y buscando combinaciones más acertadas del oro o la plata con los demás tonos.

Éstos, que son someramente los principales rasgos técnicos de los últimos tiempos del goticismo, puede afirmarse que aun incluyendo a Italia, donde a la sazón se verificaba un gran movimiento espiritual, se dan de una manera bastante uniforme en todos los países, hasta el extremo de que aun las personas poco peritas, sólo con cierta costumbre de ver obras de arte, logran distinguir con facilidad una estatua de este período, fuere cual fuere su procedencia. Y no deja de ser razonable: dominando en todas partes un mismo espíritu religioso,

inspirador principal de las artes plásticas, como queda apuntado, que era comprendido por todos de una manera casi igual y engendraba en todos los mismos sentimientos, el comercio espiritual de aquellos pueblos no había de oponer fronteras a la libre circulación de las ideas, realizándose así una obra de naciones más que de individuos, caracterizada cuando de escultura se trataba, por una íntima cohesión entre la manera de ejecutar y la manera de sentir.

Claro está que, entonces como siempre, el espíritu religioso había de ofrecer ciertas variantes y había de ir fundido con algunos otros ideales muy peculiares de cada pueblo, que también habrían de ejercer una influencia, si no tan imperiosa, marcada por lo menos en todas las manifestaciones de la vida. Esto hace que las personas peritas lleguen a conocer, con relativa facilidad, una escultura castellana, aunque esté labrada por artista septentrional, y establezcan distinciones de escuela entre los diferentes países.

El gran número de iglesias, monasterios, hospitales y demás fundaciones piadosas que todavía se conservan del siglo XV, están atestiguando, más quizás que los mismos cronistas, el ardimiento del pueblo castellano por su fe, y cómo ésta inspiraba las más importantes manifestaciones de su vida y consumía también una parte no pequeña de sus riquezas. Entonces se terminan las antiguas catedrales, casi siempre con mayor esplendidez que se comenzaron, y se edifican otras nuevas más amplias y más costosas; también se restauran tem-

plos en cantidad inusitada, adornándolos con una profusión y un boato como no se había conocido en los siglos anteriores. Prescindiendo por el momento de la mayor o menor pureza y gusto de aquel estilo, éste es el siglo de la exuberancia ornamental y de las muchas obras y muy costosas.

Paralelo a esto, se ha dicho y hasta se ha reconocido que por muchas causas, que no son del caso ahora, el pueblo castellano de aquellos días era uno de los más tolerantes de Europa. De creencias profundamente arraigadas que le llevaron a muy altas empresas, pero que no impidieron que se estableciese un respeto mutuo entre aquellos hombres de religiones tan diferentes, que convivían en el mismo suelo. Así se vió que los judíos, a pesar de ciertas persecuciones pasajeras, que obedecían a causas más políticas y sociales que religiosas, fuesen los dueños de la banca, ejerciesen las profesiones más científicas y cargos muy altos, y escribiesen libros doctrinales que se leían con respeto y llegaban a alcanzar popularidad; que los conversos fuesen acogidos sin reparo en el trato social y alianzas de familia y obtuviesen las mitras más importantes; y que los mismos moros, durante todo el reinado de Enrique IV, ocuparan los altos puestos palaciegos sin tener que abjurar su religión, y aun se dijere que el propio rey mostraba predilección por sus costumbres y sus creencias.

Se reconoce también que otros pueblos más libres de las continuas luchas que aquí nos ocupaban pudieron

pensar más hondamente de lo que pensara el nuestro, y que esta quizás sea la causa de que aquí no se registren herejías en los siglos medios, de que hasta después de los Concilios de Constanza y Basilea no se empiecen a escribir obras teológicas, y de que se muestre tanta indiferencia ante el gran cisma que conmovió a toda Europa. Si esto es así, no es extraño que esta religión más tradicional y empírica que científica, acentuara, como parece que lo hizo, su nota sentimental, al mismo tiempo que se contagiaba con un fondo de superstición que fué luego tan difícil de corregir.

Únase a todo esto que las costumbres eran sumamente libres, quizás con exceso, y cuando hay mucho que perdonar no se puede ser muy intransigente; que la industria, el comercio y, sobre todo, la ganadería, estaban florecientes, como luego no lo volvieron a estar, y que el pueblo rico y tranquilo, a pesar de las contiendas de los nobles, en las que no tomaba parte o la tomaba muy pequeña, había ido refinando su vida material y comenzaba a hacer lo propio con sus necesidades sentimentales, mientras que la nobleza, poderosa como nunca y apasionada por el lujo y el bienestar, iba tan lejos en aquel refinamiento que estaba a punto de dar en la afectación y el decadentismo.

Por todo esto, la escultura castellana de los últimos tiempos del goticismo es un arte tan fuertemente expresivo como el de los pueblos del Norte; que sólo toma de la vida lo que conduce de un modo directo a la emoción; pero esta emoción es aquí más varia, algo

más elevada y más serena, no tan sombría, y en ocasiones más indirecta y más compleja. Tal vez tuviera ya el germen de aquel arte tétrico que comenzaba a apuntar en Europa y tanto había de agradar a los españoles de los siglos futuros, pero entonces, en el siglo XV y comienzos del XVI, no era Castilla, ciertamente, el pueblo que daba la nota más aguda.

Este es el tiempo en que los grandes retablos, tan característicos en el arte español, adquieren todo su desarrollo. Su objeto principal, aparte el decorativo, es narrar de un modo gráfico, claro y muy expresivo, para despertar interés y devoción, las principales escenas de la vida de Cristo o de algún santo, y claro está que estas escenas habían de ser las que quisieran los fieles de entonces o los cabildos o potentados que pagaran la obra. Pues bien, mientras que los retablos alemanes, flamencos y franceses, se llenan con las historias más dramáticas del Evangelio, los castellanos dan su preferencia a las más plácidas: la Encarnación, la Natividad, la Epifanía, la Resurrección y claro está que al Crucifijo, tema capital del arte cristiano, que se coloca en el lugar central o culminante para que atraiga así todo el interés; pero ni aun aquí se recarga la nota patética; se le da majestad, no dolor; se prefiere en Cristo el aspecto de Dios, al aspecto de Hombre; se le presenta tranquilo, sereno, con los brazos muy abiertos, horizontales, el cuerpo recto, sin contorsiones, y el rostro serio, a lo sumo triste, pero no dolorido. Cuando el Cristo no se labra para colocarlo en un retablo, sino aislado en un al-

tar, entonces sí, se le suele poner una nota de dolor intenso, pero siempre dolor moral, jamás físico, algo muy fuerte que sobrecoge, pero no se da nunca el caso de que uno de estos Cristos inspire lástima y compasión.

Los temas más dramáticos de la Pasión: los Azotes, la calle de la Amargura, el Descendimiento y, sobre todo, la Piedad, que estaba tan en boga entonces, son aquí más graves, más silenciosos y serenamente doloridos, sin muecas ni gesticulaciones. Sus personajes se hallan íntimamente unidos por la escena misma, que es la que interesa en su totalidad, la que armoniza toda la composición y la que ordena y valora la acción de cada figura, sin que desentone ningún acto aislado que distraiga.

El asunto más frecuente aquí, como en todas partes durante el final de la Edad Media, es la Virgen Madre, que siguiendo la costumbre general, se suele representar de pie, mostrando el Niño a la adoración de los fieles. También, como la Virgen francesa, suele sonreir la nuestra, pero mientras que en aquélla es una sonrisa de pura coquetería, que no se dirige a nadie ni tiene más objeto que embellecer el rostro dándole alegría, en la castellana es una sonrisa de amor y de ternura, siempre dirigida a su Hijo o a los devotos que se suponen delante. El Niño no está nunca desnudo, como aparece en los brazos de las Vírgenes alemanas, ni los ropajes son tan amplios y pesados, ni arrastran tanto, ni sus pliegues llegan a ser tan quebrados y duros, siéndolo mucho, aunque tampoco adolezcan de excesivamente finos y ligeros ni se ciñan tanto al cuerpo como los de las francesas.

Esta iconografía se completa con las imágenes de los santos populares y los acontecimientos memorables de sus vidas, siendo de notar que se prescinde de los asuntos más o menos abstractos o simbólicos, de las alegorías y de las escenas y los personajes de la Biblia, así como de las visiones del Apocalipsis. Son raras las representaciones de la Trinidad o del Padre Eterno, tan frecuentes en los países de esta misma familia artística; lo mismo ocurre con la Sinagoga y la Iglesia, y con los profetas y sibilas que predijeron la venida del Mesías, y con el Juicio final, la Coronación de la Virgen y el Tetramorfos, que tan en boga estuvieron aquí mismo en los primeros tiempos del arte gótico. El imaginero de entonces sabe muy bien que el hombre no se gobierna por ideas, sino por emociones y por imágenes, y que muy particularmente el castellano, no experimenta goce al pensar, al comprender ni al interpretar, sino únicamente al sentir; por eso tiende a sentir también, a observar la vida en sus cuadros de mayor intimidad, para trasladar luego a expresión visible y tangible las notas esenciales de esa observación y de ese sentimiento. Es un arte ante todo reproductor de la vida, si no con la precisión de sus formas materiales, con la sinceridad y el verismo de sus emociones más intensas.

Ahora bien, aun cuando el arte septentrional abunde en esas creaciones puramente intelectuales, sigue siendo su principal característica la misma que aquí, la traducción por encima de todo, del acento vital. Pero como ya decía, esos pueblos, tal vez por ser más rudos, nece-

sitan de una mayor fuerza expresiva para producir la emoción, y ponen en su arte, además de un realismo más minucioso, una nota pasional más simple, pero más intensa, propia para impresionar a las clases populares, muy clara y muy violenta en su dramatismo, contrastando con el nuestro, que tiende a sentimientos más suaves y a una escala mayor y más variada de medias tintas emocionales.

Quizás acabe de aclarar esto una ojeada comparativa circunscrita a una sola rama del arte plástico, al arte funerario, y a solos dos países muy próximos, Borgoña con Francia, y Castilla. En los comienzos del siglo XV, aparece en Dijón un nuevo tipo sepulcral que muy pronto obtiene universal aceptación y se extiende por todos los países de arte gótico: el sepulcro de Felipe el Atrevido. La novedad que trae, aparte de sus bellísimas proporciones y la grandiosidad con que están concebidas y ejecutadas sus esculturas, es la de sustituir las antiguas escenas del duelo y del funeral, que iban cayendo en desuso, por una procesión de pequeños encapuchados que, en actitud dolorida, circulan con paso lento tras una rica columnata adosada a los cuatro costados de la cama mortuoria. También los antiguos ángeles, transportadores del alma, vienen ahora, con la misión de velar el cádaver, a colocarse en su cabecera y a ser un espléndido motivo de decoración, al mismo tiempo que aportan la nota religiosa que no debía faltar, mientras que la simbólica la dan un león o un perro, colocados a los pies, representativos de la soberanía, la fidelidad y la

resurrección en la otra vida. Reuniendo y ordenando así las escenas que antes solían estar separadas, y trayéndolas a formar parte integrante del sepulcro mismo y aun a ser en ocasiones elementos vivos de su construcción, se traban y se funden íntimamente los diferentes valores arquitectónicos, ornamentales y emotivos antes dispersos, y se le da unidad y carácter monumental a la obra, que se destaca aislada en el centro de la nave o la capilla.

Así se llega a la forma más concisa, más ordenada y más clara de expresar lo que comúnmente se ha querido expresar en todos los sepulcros cristianos: el dolor causado por la muerte de un justo y la esperanza de que su alma esté gozando de una paz eterna; porque el otro sentimiento, también muy cristiano, de horror a la muerte, no aparece de un modo directo en los sepulcros de Dijón. Pero aun en aquellos, la expresión se ordena además en su modo, en la vehemencia y acentuación de los diferentes motivos emocionales, y mientras que en la parte alta donde está tendida la imagen del difunto y velan los ángeles guardianes y el león simbólico, todo es hieratismo, serenidad y reposo, abajo, en el cortejo fúnebre, expresivo del dolor, no hay más que calor o intimidad, pero una intimidad esencialmente humana, y humana en el sentido de la vida diaria y común, con rasgos personales, movimientos sorprendidos y detalles episódicos. Los pequeños encapuchados, alguno de los cuales llega a ocultar el rostro por completo, son una novedad de gran fuerza dramática,

que se ha cuidado suavizar entremezclándoles algunas otras figuritas muy delicadas, llenas de gracia candorosa, que regocijan el alma más que la comueven; y si alguno de estos detalles, así aislados, pudieran distraer y perturbar, el cojunto todo, con su movimiento pausado, es serio, majestuoso y triste, profundamente triste.

Este es el tipo sepulcral que se extiende por la Europa gótica. Pero cada país desintegra a su manera estos elementos, los funde con otros preexistentes, los valora conforme al espíritu indígena, y ni uno solo, ni aun la Borgoña, lo conserva mucho tiempo tal como lo recibió. En el mismo Dijón, y haciendo pareja con el de Felipe el Atrevido, se levanta años más tarde otro sepulcro que reproduce el tipo con toda fidelidad: idénticas son las proporciones, la distribución y hasta la factura; sin embargo, la procesión que circula por el zócalo ofrece ya variantes; su expresión de aquella vida cotidiana se ha marcado tanto, se ha hecho tan exageradamente singular y concreta, que ya no traduce un dolor más o menos vivo, pero siempre de un orden general, sino el dolor preciso de aquel pueblo y tal vez de aquel momento. Su realismo burgués, sobrecargado de notas individuales, resulta más gracioso y divertido que patético, porque equivocadamente se ha tendido a confundir lo que hay de esencial y hondo en la tristeza humana con lo que no es más que anécdota y sucedido.

Este realismo se extiende por toda Francia, que a pesar de sus prejuicios manieristas del siglo XIV se mostraba sobradamente preparada para recibirlo, pero

cambiando la alegría infantil y caricaturesca con que comenzara y tomando tonos más sombríos, más melodramáticos y más materialistas. Desde luego se busca con interés el parecido y se convierten las yacentes en hermosos retratos que perpetúan la memoria del difunto con las notas más típicas de su figura. Además de esto, la novedad del encapuchado es la que más sorprende y la que se copia en todas partes [1]; se le destaca de la procesión, se le hace crecer en sus proporciones y se le coloca de pie o de rodillas en las cuatro esquinas del lecho fúnebre, con el rostro cubierto, y dando más la impresión lúgubre del misterio de la muerte que la de llanto y dolor concreto que causaba en el sepulcro de Felipe el Atrevido. Pero no se detiene aquí la evolución; aún se acentúa el aire sombrío y tétrico de estas figuras a la par que se aumenta su tamaño y su importancia, y se llega al monumento a Felipe Pot, donde se les hace transportar la yacente y compartir con ella el papel de protagonista. En la lauda de Jacques Germain (1424), hoy en el Museo de Dijón, no basta eso, se encapucha a la misma yacente, y ella, con su rostro cubierto, es la

Tienen, o tenían cortejo de encapuchados los sepulcros de Aimé de Chalons († 1431), en la Abadía de Baume-les-Mericurs (Côte d'Or); del bastardo de Saint-Pol en Ailly-sur-Noye (Somme); de Pedro d'Evreux-Navarre († 1418), y su esposa Catalina d'Alençon, hoy en el Louvre; de Carlos de Borbón e Inés de Borgoña en Savigny (1453); de Ana de Borgoña (1432); de Dionisio de Moulin, obispo de París, en Notre-Dame, que estaba adornado con cuarenta y nueve figuritas de cobre; el de Juan de Viena, en la capilla del castillo de Pagny, y otros muchos que harían esta lista interminable.

que ahora pregunta, con voz espantable, por lo que podrá haber detrás de aquellos velos, sugiriendo la terrible idea de la descomposición de la materia. Sin embargo, no debía ser este arte evocador de vagas emociones el que más se conformara con la sensibilidad de aquel pueblo: había que concretar y definir con toda claridad, y acentuando la nota realista poner ante los ojos la materia misma en todo el horror de su desintegración, como ya unos años antes, en 1404, se había iniciado en la hermosa tumba del cardenal Lagrange [1]. Así en la del obispo Beauveau, en la catedral de Angers, aparece un esqueleto revestido, en terrible contraste, con los ricos hábitos episcopales, y en la de Renato de Anjou, en el mismo templo, el manto real y la corona no cubren más que otros miserables despojos; en la de Felipe Morvilliers (1438), alternan los llorones con cadáveres envueltos en sudarios, y arraigando esta tendencia por toda Francia se perpetúa hasta muy entrado el siglo XVI, en que todavía se ven esqueletos y momias roídas por gusanos en los sepulcros de Juana de Borbón, duquesa de Auvernia († 1521), y en el de Renato de Chalons, conde Nassau († 1544) [2].

En cuanto a España, si bien es cierto que un escultor de Tournai trae a Pamplona, al mismo tiempo que aparece en Dijón [3], el nuevo tipo monumental, y que

[1] En la iglesia de San Marcial de Avignon, y hoy en el Museo Calvet de la misma ciudad.

[2] El primero en Vic-le-Comte y el segundo en Bar-le-Duc.

[3] Emile Bertaux: artículo titulado «Le tombeau de Charles le No-

otro artista de Daroca se distingue en la labra del segundo mausoleo de la capital de Borgoña, no parece, sin embargo, que estos modelos causaran una impresión muy honda en el reino castellano. Aquí eran ya muy frecuentes, desde los tiempos más remotos, los sepulcros exentos, con nichos en el zócalo ocupados por figuras, casi siempre santos [1], y a veces, muy pocas, escenas del Nuevo Testamento. Las representaciones del duelo, el funeral, la conducción del alma al Cielo, y los episodios de la vida del difunto, habían estado muy en moda durante los siglos anteriores [2], pero ya habían caído en completo desuso. Lo que principalmente adornan los costados de la cama mortuoria, ya se encuentre colocada en el centro de la capilla, o adosada a un muro, o empotrada en un arco presentando un solo lado, suelen ser simples molduras y adornos geométricos o vegetales muy estilizados, las armas del difunto tenidas por ángeles, pajecillos o figurones, y los santos ya mencionados. También se inicia en este siglo, y es frecuente en sus finales, el destacar en las cuatro esquinas del monumento, como ocurre en los que guardan los restos de D. Álvaro de Luna y de su esposa, en Toledo, unos frailes, o pajes, o dueñas arrodillados, pero

ble a Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre.» (*Gazette des Beaux Arts;* 1908.)

[1] Entre otros muchos, se puede poner como ejemplo, el más hermoso quizás de este tipo, el sepulcro de D. Gil de Albornoz, en la catedral de Toledo.

[2] Abundantísimas en las catedrales de León, Salamanca, Burgos, Ávila, etc.

siempre con el rostro descubierto, causando una emoción discreta de respeto y de quietud, sin nada que atemorice ni sobrecoja. El sepulcro castellano del siglo XV no trata nunca de dar saludables enseñanzas, ni quiere ser trágico, y hasta parece que huye de evocar de un modo directo la idea lúgubre de la muerte. Es, a lo sumo, triste, serenamente triste, pero siempre con contención y silencio. No le importa tampoco decirnos cómo fuera físicamente el difunto, ni las clases sociales que lo lloraron; pero, en cambio, pone gran cuidado en perpetuar gráficamente y por las inscripciones, que era muy alto señor, muy poderoso, muy honrado, que tenía tales y cuales blasones, que lo servían pajes o dueñas, que pertenecía a tal orden militar o gozaba de ciertos honores. Es un monumento al difunto y a su gloria y honor, que es lo que más interesa, pero no a los detalles de su vida. Los motivos religiosos suelen obtener lugares preferentes; pero hay ocasiones en que sólo ocupan los secundarios, y otras, aunque muy pocas, en que no aparecen en ninguno. Las yacentes u orantes son, a veces, retratos, pero no siempre, ni tampoco es esta la regla general [1]. Lo corriente es que aparezcan tendidas, impersonales, serenas e imponentes en su gravedad.

[1] A más del sinnúmero de obras que se podría traer a colación, es interesante para demostrar lo que era costumbre en aquel tiempo, una de las cláusulas del contrato celebrado entre D. Alfonso de Velasco y el maestro Egas en 12 de Septiembre de 1467, para la ejecución de los sepulcros de Guadalupe, encontrado y publicado por los PP. Rubio y Acemel en el número de Septiembre de 1912 del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, y que, copiado a la letra dice: «Se han de asen-

El no querer los artistas de entonces representar la muerte en sus particularismos y el repugnarles su recuerdo, los llevaba, tratándose de monumentos sepulcrales y de estatuas de difuntos, al empleo de matices suaves y delicados que velaran de algún modo la impresión. Así, cuando las nuevas exigencias del arte comienzan a requerir cierto espíritu en las esculturas, incluso en las de difuntos, aparecen las estatuas dormidas, que en el siglo XV son muy frecuentes pero que aquí abundan todavía más, con la cabeza inclinada a un lado y en actitud de tranquilo reposo, en nada semejante al reposo hierático de la muerte. También abundan las que conservan los ojos abiertos y un libro entre las manos, como si acabaran de interrumpir su lectura; las que repasan con los dedos las cuentas de su rosario, y las que empuñan la espada, si no con actitud belicosa, por lo menos con un resto esfumado de acción. Se tiende siempre a disfrazar la muerte, y cuando esto no es posible, a presentarla sólo en el último término del pensamiento

»tar dos bultos de ymagines puestos de Rodillas cada vno de altura de »vn onbre comunal, el vno ha de ser de onbre e el otro de muger...»

Como se ve, sólo se le exige al artista que un bulto sea de hombre y el otro de mujer, así, de una manera general, sin hablar para nada de parecidos ni de otros particularismos. En cambio, en lo que sigue del contrato se detalla con toda minuciosidad cómo han de ser los trajes y hasta las alhajas y adornos que habían de llevar las estatuas. Y téngase en cuenta que se trataba de uno de los artistas más afamados de entonces y de un señor de los más poderosos, que ni el uno había de encontrar dificultades técnicas para hacer retratos si se los hubieran pedido, ni el otro hubiera dejado de exigirlo si hubiera sido costumbre y él los hubiera visto en las tumbas de otros grandes magnates.

y de la emoción, detrás de otras impresiones que se tenían por más bellas. Se ve una tendencia a apartar de la estatua principal toda idea lúgubre o siquiera triste, pero esta tristeza se la solía trasladar a una figura secundaria, de menor tamaño, que unas veces era un delicado pajecillo que amorosamente se recostaba a los pies de su señor, y otras una dueña que, con aire devoto y grave, leía un libro de oraciones, sustituyéndose en estos casos a los animales simbólicos, por estas figuras de un patético más real y que eran una encarnación viviente, positiva y honda, no ya un símbolo, de la fidelidad y amor entre los hombres.

Pero claro está que nada de esto se puede tomar de un modo absoluto, y aunque esos caracteres sean bastante generales, no deja de haber en Castilla una hermosa excepción entre otras. La da un artista que labró los sepulcros de los parientes de D. Álvaro de Luna, en Toledo, el de D. Gómez Carrillo y de su esposa, en Sigüenza, y que tal vez trabajara también en Lupiana, Tordesillas y otros lugares. Sus estatuas son muy fáciles de identificar, porque tienen todas el mismo vigor de ejecución, las mismas proporciones, y más que nada, la misma tendencia y espíritu. En cuanto a esto último, quizás sea la más típica de todas la de D. Gómez Carrillo, en Sigüenza, y ésta, justo es confesarlo, sí es un muerto; y muy muerto, si en la muerte cupiera relatividad; profundamente muerto; con el dramatismo, con la impresión sombría y pavorosa de la muerte; y nada de huesos descarnados, ni de sudarios que velen, ni de

gusanos que repugnen: no es ni siquiera feo. Pero sí es la exaltación de la muerte, el presentimiento del misterio, una visión espectral exteriorizada por una factura vigorosa llevada a la brutalidad. También es aquí la observación realista el principal elemento de la inspiración; pero de una realidad psíquica; de qué cosa sea lo que pueda haber en la vida real capaz de producir del modo más directo y más fuerte una impresión en el alma, y allí se ha puesto eso y solamente eso, sin otros matices ni modelaturas técnicas, sin nada que pueda distraer de eso. Así el alma se sobrecoge aterrorizada ante aquella evocación, que todavía más que de un muerto se debiera decir de un aparecido.

En cambio, en la misma Sigüenza, se ofrece también el ejemplar más hermoso de la tendencia opuesta: Don Martín Vázquez de Arce. Su estatua aparece recostada perezosamente sobre un montón de laureles; su cuerpo es joven, bellísimo en sus proporciones, elegante y fino, y su actitud desmayada, lánguida, en completo abandono. Aún conserva entre sus manos un libro, tal vez de oraciones, que ha debido evocarle pensamientos serios. De allí se ha ido apartando su espíritu de las miserias terrenas, se ha ido desprendiendo, se ha ido elevando a otras regiones ideales muy lejanas, muy puras, puede que muy tristes, a la muerte quizás, que aquel alma joven y noble sabrá poetizar y embellecer. No se concibe una sugestión más delicada de un sentimiento tan trágico. Si el genio atormentado de Miguel Ángel puede pregonar con orgullo que ha sabido crear el *Pensieroso*, el

espíritu cristiano de Castilla también se puede envanecer por haber dado vida al *Soñador*.

Es indudable, como se ve, que este arte complejo y evocador, con unos matices tan suaves, tan delicados y en ocasiones tan gratos, que parecen traducir un amor hacia la vida y una complacencia en su disfrute, no nos pudo venir a través del Pirineo, por lo menos en la integridad de sus elementos. Desde luego era septentrional su tendencia exclusiva a expresar sentimientos y a producir emociones hondas en el espíritu, sin preocupación por las formas corporales ni su belleza, ni por el ritmo de sus líneas, ni las ondulaciones de sus superficies; sin asomo de sensualidad, ni de amor, ni siquiera de simpatía por la materia. Esta subordinación de la forma al pensamiento, que es quizás el rasgo más esencial que distingue al arte cristiano del pagano, no cabe la menor duda de que nos venía del Norte. También era de allí la manera técnica de expresar y el ropaje, y aun los adornos, con que se revestía la expresión. Hablábamos el mismo lenguaje plástico y en el fondo queríamos decir las mismas cosas, pero no eran iguales nuestros sentimientos ni nuestras predilecciones, y esto bastaba para que empleáramos otro tono de voz, otro gesto y hasta en ocasiones otras palabras, lo que no supone un debilitamiento, sino una variedad o, a lo sumo, una evolución de la idea cristiana.

Todo esto no cabe ninguna duda de que pudo ser ocasionado por una modalidad especial del sentir de nuestro pueblo, y así debió de ser, ya que había ciertas

causas, que han quedado apuntadas, y que explican suficientemente esos fenómenos. Pero ocurre que el arte italiano de entonces coincide en ciertas notas sentimentales con el nuestro: en su horror a evocar la muerte, en su complejidad de recursos expresivos, en su complacencia y en su alta valoración de la vida, y en algunas otras que se han de ver muy pronto, aunque las haya también que lo diferencien substancialmente. No debe por esto afirmarse que el arte plástico italiano viniera a Castilla antes del siglo XVI, porque a ello se oponen los mismos monumentos y los testimonios documentales, que si bien citan algunos artistas de allá, son en su número insignificante comparados con los que del Norte nos vinieron, sin que tampoco hablen de ningún escultor nuestro que fuera a Italia a hacer su aprendizaje. Nuestra escultura, aparte el espíritu nacional, tenía una filiación exclusivamente gótica, pero las artes plásticas necesitan de mucho tiempo para adoptar una nueva forma, y no lo hacen nunca hasta que la concepción ideal de la sociedad en que viven no se la imponen, y hasta que no la han visto adoptar a la poesía, y en muchos casos a la pintura; por eso no es extraño que aquellos artistas, caso de que no pensaran totalmente a la española, comenzaran a hacerlo a la italiana, aun cuando siguieran expresándose en forma septentrional.

Debe advertirse que el arte italiano de toda la Edad Media y aun del siglo XV, también era muy gótico. Se notan desde luego en él mayor cantidad de reminiscencias paganas que en el de otros pueblos, donde después

de todo tampoco faltaron. Las notas bizantinas también se acentúan allí; pero su línea general, su tendencia primera y en aquellos siglos preponderante, es la misma que en todas partes, la de ser expresivo, cualidad esencial que la idea del cristianismo ha llevado siempre a su arte. Pero los pueblos que no tienen otro escape que la religión para su fuerza espiritual, han de poner en ella mucha violencia y mucha simplicidad, porque la religión, sin otros objetivos ideales que le sirvan de contrapeso, ha de desbordarse necesariamente. Y esto es quizás lo que más diferenciaba entonces al pueblo italiano; que bien por las riquezas de que disfrutaba, o por sus libertades, o por el contacto en que lo mantenían con los demás países las peregrinaciones y jubileos, o por estar resucitando las ciencias y las letras de la antigüedad, o por otras muchas causas que se juntaran a estas, había conseguido formarse una cultura muy superior a la del resto de Europa, y con ella se habían ido multiplicando sus aspiraciones espirituales, y ya no se contentaban sólo con ganar el cielo por sus oraciones, sino que deseaban también ser sabios por su ciencia, y bellos por su literatura y por su arte, y disfrutar de goces varios por su riqueza, logrando de este modo dar un ideal a la vida en la vida misma, sin necesidad de esperar que llegara la hora de la muerte para alcanzar el goce de sus últimos anhelos. Por eso su escultura, que traduce algo de esto, es cristiana, profundamente cristiana, pero al mismo tiempo es bella, elegante y refinada con Ghiberti, clásica con Nanni di Banco, grandiosa y elevada en sus con-

cepciones con Quercia, intensa, compleja en su expresión y vigorosa con Donatello, y dulce y delicada con los Robbia. Traduce la vida, como lo hace la de los otros países, pero la vida que allí interesa es más universal, porque su campo abarca un mayor número de modalidades tanto psíquicas, como ideológicas y técnicas, y esta vida suele conservar también un nivel más elevado, cierta generalidad de emociones y una expresión sentimental más abstracta.

Se ha visto cómo en Dijón se ha intentado dar una impresión fuerte del dolor, y para ello se ha figurado una procesión de retratos que marchan, unos llorando, otros rezando, muchos con el rostro cubierto, varios secándose los ojos y aun algunos limpiándose las narices, por un fenómeno fisiológico que produce el llanto; son una sucesión de observaciones unificadas por una observación común de movimiento pausado y triste. Pues un artista italiano, Donatello, también ha querido traducir un sentimiento, la alegría, y para ello también se ha valido de una hilera de figuras puestas en movimiento: unos niños fuertes y sanos, medio desnudos, que se persiguen y se golpean entre risas y carreras. Son niños que no pertenecen a ningún pueblo, ni siquiera tienen filiación étnica, ni aun por el traje se les puede distinguir; ninguno de ellos se destaca de los demás ni distrae, pero todos, en su conjunto, con sus saltos, sus carcajadas y sus manotazos, dan la impresión de bullicio, de algazara, de alegría sana de la juventud, y no de una alegría particular o local, sino la alegría de todos los pueblos y todos

los tiempos. Quercia, en San Petronio de Bolonia, nos ha dejado la creación del Hombre, no de un hombre que se llamara Adán; y Nanni en el San Eloy, como Donatello en el San Jorge, han encarnado la Resolución, la Acometividad. Es un arte que sigue traduciendo la vida, pero la vida de todos, no la de uno, una vida que lo mismo que emocionaba a los italianos del siglo XV, seguirá emocionando a los hombres que vivan dentro de muchos siglos. Aún quedaba la visión de una vida de seres superiores, pobladores de regiones ideales, de espíritus de titanes encerrados en cuerpos de cíclopes, tristes y atormentados por la nostalgia de otro mundo más elevado donde pudieran expansionar aquella enorme cantidad de fuerza contenida; esta era la visión que se reservaba a Miguel Ángel.

A medida que transcurre el siglo XV, el renacimiento de la antigüedad se acentúa, las necesidades espirituales se agrandan, y con ello el arte se complica, tanto en sus emociones como en su técnica, y lo que gana en refinamientos lo pierde en vigor. Los artistas son, en su mayoría, delicados y tiernos, pero de una ternura complicada, que tiene algo de misterio. La técnica llega a su grado más alto de perfección; se acaricia el mármol o el bronce, más que se les trabaja; las Vírgenes de Desiderio son apasionadas y amorosas, pero a este delicioso amor maternal unen la adoración estática por su divino Hijo, y un sello de honda tristeza que parece sintetizar la tragedia que va a seguir. Mino les da una sonrisa enigmática, capaz de evocar en un alma religiosa mil varia-

das emociones; Benedetto de Majano, espiritualiza la forma corpórea y llega a producir, con las ligeras ondulaciones de sus carnes, una conmoción psíquica llena también de encantos y suavidades. Verroechino es nervioso, animado, expresivo, sonríe a la vida y sabe comunicar esta sonrisa a las almas; los della Robbia codifican en su arte los preceptos estéticos tradicionales en el taller de sus mayores. En ese tiempo se comienza a mostrar predilección por los desnudos, que se labran bellísimos, dignos algunos de competir con los clásicos que entonces se descubrían. También se dedican los escultores a trabajos de disección en los cadáveres y al estudio de libros de anatomía que ya empezaban, pero sin apartarse por ello de observar la realidad viva, que se ayuda con vaciados del natural, procedimiento que alcanza una boga extraordinaria. Aún era la vida, tal como aparece en la realidad, lo que se buscaba, no tal como debiera ser, y como la presentan la anatomía científica y las esculturas antiguas.

Luego, en los comienzos del XVI, los descubrimientos de estatuas clásicas se suceden: el Apolo, el Laoconte, el Torso, el Anteo y la Cleópatra, conmueven el mundo artístico; se les imita, se les copia, se les toma por modelo supremo de toda belleza y hasta por fuente inagotable de emoción, y claro está, cuando se aplican sin muchísimo discernimiento a obras modernas, formas y tipos creados en otros tiempos, con objetos diferentes y en otro orden general de ideas, es muy fácil que falte la íntima correlación que debe haber entre la forma y

el pensamiento, que tan necesaria es a la suprema perfección estética. Entonces vino el empeño infantil de conciliar el cristianismo no sólo con las formas, sino con las ideas mismas de la antigüedad y la vida entera de aquellos hombres da un cambio, se paganiza la idea cristiana, y puede afirmarse ya que ha desaparecido la escultura gótica para convertirse de un modo total en renaciente.

Pero esto fué un fenómeno sólo peculiar de Italia, que no se dió en todas partes del mismo modo, y que si tarde o temprano todos los pueblos lo imitaron, en lo externo, hubo algunos, como el nuestro, en que jamás fué sentido. Aquí en Castilla, se había operado mientras tanto una fuerte reacción. El gobierno enérgico de los Reyes Católicos, la destrucción de los reinos mahometanos, las guerras continuas, la expulsión de los judíos y el establecimiento de la Inquisición, debieron operar un cambio en las costumbres de aquella sociedad, que se debió acentuar durante el reinado del Emperador, hasta llegar a su rigor máximo en el de su hijo Felipe. Entonces se da el caso extraño en la historia de nuestra escultura, de que mientras las formas rientes y sensuales del arte italiano comienzan a enseñorearse de nuestro suelo, nuestro pensamiento se vuelve con insistencia hacia aquello mismo que en el siglo anterior parecía rechazar, el arte violentamente expresivo de la Europa Central, y comienza desde entonces una lucha tenaz entre el espíritu que anima la obra y sus formas exteriores, que es quizás la página más interesante de toda nuestra evolución plástica.

No es posible terminar aquí estas notas sin apuntar otras dos que caracterizan a nuestra escultura en el siglo XV y comienzos del XVI: la exagerada profusión en sus adornos, y las licencias que en ocasiones se permite. En cuanto a la primera, se ha dicho que era causada por influencias mahometanas, a lo que tal vez se pudiera añadir el estado floreciente y el carácter ostentoso de aquella sociedad: lo indudable es que las obras de entonces adquieren unas proporciones desmesuradas y ofrecen tal exuberancia ornamental, que no le son comparables en estos sentidos las de ningún otro país de la Europa Central. Bastará recordar, entre otras, los retablos de Toledo y Sevilla, las sillerías de Santo Tomás de Ávila y la Cartuja de Miraflores, los sepulcros de este último convento y los muros de la iglesia y claustro de San Juan de los Reyes.

La nota licenciosa parece que fué importada de Flandes, y que también aquí, tal vez por la libertad de nuestras costumbres, tomó más arraigo que en los otros países de la familia gótica. Claro está que no invadió nunca el sagrado de los altares ni los lugares más respetables de los templos, quedándose en las paciencias de las sillerías, ménsulas de algunos sepulcros y las hojarascas y capiteles de algún claustro.

No tengo la pretensión de haber presentado un cuadro completo del arte escultórico de Castilla, en los últimos días del goticismo. Sólo he querido exponer aquellas notas que me han parecido necesarias para explicar, dentro del ambiente artístico de nuestro pueblo, al escultor que va a ser objeto de este trabajo: a Berruguete. Yo no creo, como se verá más tarde, que su arte sea un fruto exclusivamente indígena; más bien me inclino a pensar que el cultivo y el desarrollo lo recibiera en otro país; pero tampoco me parece una anomalía, ni un fenómeno inexplicable de nuestra historia, ni mucho menos dudo de que el germen, o la semilla primera, pueda ser castellana.

CAPÍTULO II

B E R R U G U E T E

POCAS noticias se tienen de Alonso González Berruguete para establecer por ellas su filiación artística. Las hay muy numerosas sobre su familia (padres, hermanos, esposa, hijos, yernos y nietos), sobre las fechas y precios de algunas de sus obras, y sobre los muchos pleitos que sostuvo, de las que se sacan algunos datos interesantísimos para restablecer, en lo posible, la vida del hombre, pero no la del artista. De éste sólo se puede apuntar que fué hijo de un pintor de gran fama, y uno de los que más contribuyeron a implantar en Castilla la manera italiana; que su vida se desarrolló entre 1486 al 90, en que debió nacer, hasta 1561, que falleció en Toledo, ocupando, por tanto, uno de los períodos más interesantes de la historia de nuestra escultura, en que las tendencias sostienen una continuada pugna, los ideales cambian, los estilos se suceden y la evolución no termina hasta que por fin se establece un ideal adecuado al sentir de aquella sociedad, y ya impera más tranquilamente durante todo el siglo XVII; que todos sus biógrafos convienen en que estuvo en Italia en su juventud y allí terminó su aprendizaje, y que, efectiva-

mente, Vasari cita a un *Alonso Berugetta Spagnuolo*, que estudió los cartones de Miguel Ángel para la Sala de la Señoría de Florencia, que copió el Laoconte en un concurso celebrado en Roma, y que continuó en Florencia un cuadro comenzado por Fra Filippo Lippi. A esto se pudieran agregar ciertos rasgos que se citan de su carácter y algunas anécdotas que ayudaran a completarlo; pero nada tiene valor comparado a su propia obra, que revela al hombre mismo con más vigor y claridad que pudieran hacerlo las noticias documentales y que es aún lo suficientemente abundante y varia para reconstituir al artista y señalar los puntos más salientes de su fuerte personalidad. Ella va a ser, pues, la guía principal que voy a seguir en esta parte de mi trabajo.

Fué Berruguete escultor, pintor, y se dice que arquitecto. De este último aspecto de su arte no me puedo ocupar por no conocerse de él más que una sola obra de muy poca importancia artística, un cubo o torreón del Archivo de Simancas, que muchos dudan de que sea suyo. Tampoco como pintor ha dejado una producción muy extensa ni muy hermosa; pero ésta la estudiaré a la par que la obra escultórica, por apreciar en ella algunos, aunque pocos, caracteres comunes, y no ver ninguna novedad ni aportación ideal diferente que merezca un capítulo aparte.

Al Berruguete escultor es al que voy a dirigir mi atención para trazar en su obra la síntesis general de su arte.

Ahora bien, la nota esencial, y que parece más

castellana en este arte de Berruguete, es que tiende ante todo, y quizás como a fin exclusivo, a compenetrarse íntimamente con la médula, con el alma de la religión de su pueblo, y a prestarle su concurso, no sólo para decir ni para expresar, sino más para intensificar las emociones y los sentimientos que aquélla evoca. Esto había sido el fondo de todo el arte gótico, incluso aquí en Castilla, donde se dieron en el siglo XV algunos fenómenos históricos que tendieron a velarlo, sin acabarlo de conseguir; pero en sus finales y en todo el siglo XVI se opera una fuerte reacción social, de sobra conocida para que yo tenga que detenerme a exponer, que acaba de derribar aquella barrera de idealidad, y que ocasiona una invasión de fogosidad sentimental, precisamente cuando nuestros artistas, lo mismo que los de otros pueblos, se esforzaban por atraer las nuevas formas, plácidas y rientes, que imperaban en Italia. Esta pugna de formas y de ideas, al parecer tan heterogéneas, y que lo mismo que en el arte, se daba entonces, en mayor o menor escala, en todas las manifestaciones sociales del pueblo castellano, es lo que Berruguete sintetiza como ningún otro escultor contemporáneo suyo.

Sus comienzos, de los que apenas se sabe nada, parece que debieron ser aquí, en Castilla, aunque muy joven aún pasara a Italia. Se dice que un erudito canónigo de Oviedo ha encontrado interesantes documentos que prueban su participación en el retablo mayor de aquella catedral; pero este retablo está tan desfigurado por los repintes modernos, es tan dudosa su fecha y

ofrece tan pocas analogías con las otras obras de Berruguete [1], que mientras no se publiquen esos documentos no es posible, por la simple inspección y estudio de la obra, encontrar lo que a él se debe, ni mucho menos establecer juicios sobre su estilo en los primeros años de su carrera, caso de que este trabajo fuese anterior a su viaje. Después va a Italia, y se afirma que fué discípulo directo, en el propio taller, de Miguel Ángel, sin que tampoco se conserve nada suyo de aquel tiempo, aunque en toda su obra posterior sí se puedan señalar reminiscencias del arte romano, y con más precisión, de su estancia en Florencia. Esta obra posterior, que es la que en gran parte se conserva, denota en su conjunto a un artista completamente formado, sin variaciones ya en su estilo, ni grandes modificaciones en sus tendencias y aspiraciones ideales, que sufre la evolución general que sufre la obra de todo artista que no se estaciona, vista en su totalidad, y que en Berruguete, de espíritu sumamente inquieto, había de ser algo mayor, pero sin ningún cambio ni modificación que afecte al nervio de su estilo.

Ya he dicho que este nervio consiste en ser profundamente gótico, entendiendo por arte gótico, mejor aún que el arte cristiano, el que es exclusivamente cristiano, y admitiendo que la cualidad esencial de la idea cristiana es la de ser expresiva, sin que la forma tenga interés

[1] Únicamente el Calvario que lo domina, con especialidad la figura de San Juan, están dentro del estilo del artista, aunque las proporciones sean en este retablo más cortas.

para ella si no despierta una emoción. Esta emoción es la que Berruguete no se limita sólo a despertar, sino que la lleva a unos extremos tales de intensidad, y hasta de violencia, que ni el arte de Castilla ni el italiano de comienzos del siglo XVI, ofrecen nada que le sea comparable bajo este aspecto. De aquí se ha supuesto, no queriendo ver en el arte de Italia más que el precisamente contemporáneo de Berruguete, que éste no trajo de allá otra cosa que las formas puramente externas, que su espíritu fué siempre indígena, e indígena es con él la esencia y el vigor de su estilo. Tal vez fuera esto probable si se tratara de un escultor francés o alemán, donde el goticismo ofrece una emoción más cruda y más dramática; pero aquí en Castilla no tenemos nada ni a nadie que desde este punto de vista se pueda señalar como el precursor o el inspirador. Bartolomé Ordóñez, que se le aproxima en algo, no es tan violento; ni se debe olvidar tampoco que Ordónez, aunque castellano, se forma también en Italia y de allí envía la mayor parte de los encargos que recibe, y que su estilo es tan italiano, por lo menos, como pueda ser español. Los otros italianizantes, Zarza, Formente, Vigarni, etc., son tranquilos, reposados, bellísimos narradores, como lo fueron los puramente góticos contemporáneos suyos, o que inmediatamente les precedieron.

Berruguete va a Italia y no trae de allí esas otras tendencias y direcciones espirituales que hacían tan compleja aquella escultura; nada parece importarle la belleza, no digamos la belleza pagana de los cuerpos,

sino la belleza de las almas, la gracia, la alegría, el misticismo, la devoción, el candor, la ternura; Desiderio, Rossellino, Verrocchio, le pasan inadvertidos; quienes le interesan son los más góticos, los de comienzos del siglo XV, los más vigorosos: Donatello, Brunellesco, Quercia, el mismo Ghiberti, no en sus clasicismos, ni en sus gracias, ni en sus armonías, sino en su espiritualidad, su esbeltez, tomándola como elemento de expresión y en alguna ordenación de las composiciones. Éstos, y otros semejantes, son sus verdaderos maestros, claro está que descartándoles lo mucho que ya tenían de transformadores y renacientes para quedarse sólo con su goticismo, con su intensidad interna. Vuelve a España, y aquí labra, entre otros, el retablo de San Benito, en Valladolid, y la sillería de Toledo, que si se adornan con columnas, balaustres, pilastras, frisos y grutescos, no son más, sin embargo, que una sucesión vertiginosa de movimientos espirituales, un griterío descompasado y estridente, que causara impresiones tal vez no muy bellas a un italiano de aquel tiempo, pero que nadie dudará de que son hondas y evocadoras. Una de las figuras más exaltadas de este retablo de San Benito, el Abraham (fig. 19), no cabe duda de que está vista, inspirada y hasta copiada en muchos de sus detalles, en el otro Abraham que, con más de un siglo de anterioridad, habían labrado Donatello y Giovanni de Bartolo para el Campanile de Florencia (fig. 17). Las líneas dominantes son las mismas, las actitudes muy semejantes, y los dos, sobre todo, revelan una fuerte conmoción interna llevada al último

extremo. Pero difieren en el momento emotivo que revelan. El de Florencia, al sentir la voz del ángel, suspende su acción y vuelve rápidamente la cabeza con un movimiento de sorpresa y esperanza: ofrece el instante en que dos sentimientos muy opuestos se suceden, viéndose todavía en aquel espíritu un rastro o destello de la resolución firme y terrible de cumplir el triste deber. Berruguete, que no se interesa por estas complicaciones, es más unilateral, no multiplica sus sentimientos, su Abraham es una última ofrenda, un simple grito de angustia que llega hasta el Cielo. El Isaac, a su vez, es un recuerdo del otro Isaac de Ghiberti, que se ve en el fondo de la historia de Abraham en la *Puerta del Paraíso* (fig. 71), en el Bautisterio.

Otra coincidencia mayor, aunque no lo sea tanto en el trazado de los contornos, es la que se da entre *La Visitación* del retablo de Santa Úrsula, en Toledo (figura 122), y el relieve de Brunellesco para el concurso de la puerta septentrional del mismo Bautisterio (fig. 123). Uno y otro quieren expresar un choque violento de dos almas. Allá, la Virgen y Santa Isabel; acá, el ángel y Abraham, pues también representa el *Sacrificio de Isaac*. En éste, el padre se abalanza a su hijo, en una carrera impetuosa, y el ángel lo detiene, también en un vuelo rapidísimo, cuando ya el cuchillo toca el cuello de la víctima. Es excesivo aquel brío y aquella fogosidad; nadie, aparte de Brunellesco, había concebido jamás la escena de tal modo, que no ha podido ser real más que en el alma del artista, pero que entonces, hoy y siem-

pre, ha causado honda emoción y se ha tenido ese fuego espiritual por una de las creaciones más hermosas del genio italiano. En Toledo, corre Santa Isabel del mismo modo, a arrojarse, a tirarse, se diría mejor, a los pies de la Virgen; ésta trata de impedirlo, y ambas ponen tal calor en su acción, unos bríos tan impropios del asunto, tan fuera de lugar, que salta a la vista que la narración del hecho ha sido lo de menos, un simple pretexto para dar una vigorosa impresión de movimiento, que sugiera a su vez la emoción de choque espiritual, de batalla de almas, de pugna entre dos pasiones. Tampoco, descartado Berruguete, pudiera nadie concebir la escena de tal modo. Si éste no ha visto en Florencia la obra de Brunellesco, si no la ha estudiado, si no la ha sentido, como es lo probable, si se trata de una mera coincidencia, no se podrá negar que es la coincidencia de dos genios hermanos. Si el espíritu de este grupo de Toledo es italiano, también lo son sus líneas, las actitudes y la colocación y enlace de las dos protagonistas. Bajo este aspecto, me parece que recuerda otra obra florentina, aunque muy posterior a la de Brunellesco, y no de escultura: *La Visitación* pintada por Domenico Ghirlandajo y Bastiano Mainardi, que se conserva hoy en el Museo del Louvre. (Fig. 124.)

De las puertas de Ghiberti, en el Bautisterio de Florencia, también hay recuerdos en la obra de Berruguete. Del Abraham, que en la historia de éste, se arrodilla ante los ángeles, en la *Puerta del Paraíso* (fig. 71), ha debido nacer uno de los reyes del retablo de Santia-

go, en Valladolid (fig. 66), y la figura, también arrodillada, del tímpano de Huete (fig. 133). La misma *Puerta del Paraíso* ha suministrado todavía la silueta principal de uno de los profetas del retablo de San Benito (figuras 24 y 25), con la figura que adorna su marco, a la derecha de la historia de Moisés (fig. 27). De la puerta del Norte se han tomado los personajes principales de la *Entrada en Jerusalem* para componer la misma escena en el retablo de Cáceres (figs. 150 y 151), y el rey arrodillado de la *Epifanía* para el de la historia, también del mismo asunto, en San Benito (figs. 46 y 47).

Del mismo modo creo que se ha inspirado mucho en los relieves de Jacopo della Quercia en la portada de San Petronio, en Bolonia. Así, en el Adán del coro de Toledo, me parece encontrar un vago recuerdo del Adán trabajando del escultor sienés (figs. 108 y 113), y con bastante más precisión la Eva del mismo coro reproduce en la silueta de su cuerpo la del otro Adán en el *Pecado original*, de la misma portada [1] (figuras 107 y 112).

También creo que ha influído poderosamente en Berruguete el *Laoconte*, grupo que se descubrió durante el tiempo en que debía estar en Italia, produciendo en todos aquellos artistas enorme entusiasmo, y que, según

[1] Por no fatigar demasiado omitiré, lo mismo ahora que al tratar de las influencias de Laoconte y de Miguel Ángel, otros muchos ejemplos prácticos que me agradaría poner para reforzar mi argumentación, reservándolos para el «Catálogo», donde podrán verse ya más repartidos y sin tanta molestia.

Vasari, copió directamente Berruguete en el famoso concurso. Debo advertir que lo mismo que nuestro escultor, tenían a gala los más famosos artistas italianos de entonces el inspirar sus obras no sólo en el *Laoconte*, que desde luego era el que más entusiasmo producía, sino en el *Torso*, el *Apolo*, la *Cleopatra* y tantas otras estatuas magistrales de la antigüedad, que en aquellos tiempos se desenterraban. Así Rafael, reproduce la cabeza de Laoconte en el Homero del *Parnaso*, y Miguel Ángel copia la figura entera en el Ananías de la historia de Ester, del techo de la Sixtina, como luego más tarde se inspira en el *Torso del Belvedere*, al que reconoce como su primer maestro, para una gran parte de los desnudos del *Juicio final*, incluyendo el de Dios. Berruguete, también se inspira, tanto en la figura del padre como en las de los hijos para sus personajes del retablo de San Benito, muy principalmente para el que muestra en la fig. 21, pero no toma del grupo rodio más que el alargamiento de las proporciones, el acento de dolor y el retorcimiento de los miembros, esto es, aquello que tiene de expresivo la composición clásica, sin interesarse por la belleza de sus formas ni por tantas otras cualidades que producían la admiración de los artistas de Italia.

Llegó, por último, a la influencia que se supone mayor en la manera de Berruguete: la de Miguel Ángel. Éste, de quien deliberadamente no he querido tratar hasta ahora, es el que mejor sintetiza todo el arte del Renacimiento, llevando al último grado sus más pujantes cua-

lidades y dándoles íntima armonía con el matiz peculiar de su propia inspiración. Si la personalidad de Miguel Ángel no se explica sin el arte que le precede, tanto el clásico como el florentino, su genio se sobrepone de tal manera y crea unas tendencias tan nuevas y tan originales, que sin él no se explicaría tampoco el ciclo artístico que luego siguió continuando la evolución. Si es el más grande renaciente, no se olvide que al mismo tiempo es el último de los góticos y quizás el más fuerte de todos ellos.

Miguel Ángel, del mismo modo que Berruguete, se inspira en los grandes maestros florentinos de la primera mitad del siglo XV, tomando de ellos ciertos matices psíquicos a los que da una nueva modalidad y lleva a los últimos grados de su desarrollo con la fuerza extraordinaria de su inspiración. En el San Eloy de Nanni di Banco, y en el San Jorge de Donatello, se ve ya el germen de un movimiento interno, no seguido aún de movimientos corporales, que con tanto vigor se revela en el David y de un modo tan completo; del San Juan Evangelista de Donatello debe haber nacido el Moisés; de la *Creación de Eva* de Jacobo della Quercia, la misma escena de la Sixtina. Pero la evolución total del arte en este siglo presenta, entre otros, el fenómeno de ir elevando y generalizando la idea de la vida que se encarna en las esculturas, y claro está que esta vida, cada vez más general, iba requiriendo unas formas expresivas también más generales. Si el cortejo de llorones de los sepulcros de Dijón, da la impresión de un duelo histó-

rico, precisamente de aquel pueblo y de aquel tiempo, la *Cantoria* de Donatello se eleva ya a una nota mucho más alta, la alegría; pero siempre humana, de aquí de este mundo, la alegría infantil, de los hombres en su niñez; y luego más tarde, las figuras simbólicas del sepulcro de los Médicis, más altas todavía, muestran un dolor, una tristeza infinita, que podrán ser de hombres o de titanes, o de dioses, pero más que todo esto, y por encima del sujeto en que radiquen, son *El Dolor*, *La Tristeza*, *La Melancolía*.

Con las formas ocurre lo propio. Los hombres de Dijón tienen formas y proporciones de hombres; las caras son retratos, las telas quieren ser de verdad, las propias telas que allí se fabricaban. Los niños de Donatello, no se parecerán, desde luego, a ningún niño que nadie conozca, pero no cabe duda de que por lo menos son niños, se podría precisar la edad; se acentúa en ellos las modalidades peculiares de la niñez, las cabezas voluminosas, los cabellos sedosos, las articulaciones gruesas; ríen, corren y se golpean, como todos los niños que juegan y que están contentos. ¿Y quién puede precisar la edad de las figuras de San Lorenzo? Sus cuerpos tienen los mismos músculos que el del hombre, sus huesos, algo de sus proporciones, pero no se parecen a los de ningún hombre; quizás tampoco a los cuerpos de los hombres; son más bien la ciencia del cuerpo. Tampoco sus actitudes las solemos ver en los hombres, porque no se ha pretendido eso; son las actitudes de la tristeza, de la melancolía; esta es la realidad que se ha perseguido;

por esto las formas, aun siendo las formas esenciales del hombre, no han prestado más servicio que el de revelar la idea, y ha habido momentos en que no se ha estimado necesario precisarlas; y no se han llegado a emplear los instrumentos más finos, el cincel y la escofina, la gradina ha bastado, se han dejado sin terminar, como abriendo unos puntos suspensivos que conduzcan al infinito.

Era ésta una escala lógica que naturalmente tenía que ir subiendo la evolución progresiva del arte de aquellos tiempos. Quien dice arte, tiene forzosamente que decir emoción: la calidad y el modo de producir la emoción podrá dar lugar a maneras, tendencias, escuelas, modalidades, medios siempre de llegar a aquel fin. El arte pagano tendía a conseguirlo mediante la armonía de las proporciones, la ondulación de las líneas y la morbidez de las carnes, produciendo una emoción que en todos los casos, aunque fuera en remoto y último término, tenía algo de sensual, en oposición al arte cristiano, que procuraba emocionar el alma, mostrando para ello un alma también: el alma de la estatua. Esto es lo que en el «argot» de los artistas se llama por antonomasia arte expresivo, calificativo impropio, porque expresivo ha sido siempre el arte de todos los tiempos y de todas las tendencias; pero como yo tengo que valerme del lenguaje establecido, empleo como similares las frases arte expresivo, arte gótico y arte cristiano. Pero se comprende muy bien que en esta tendencia cristiana se llegue primero a la observación psíquica más simple, más di-

recta y más singular, y que el proceso histórico siga, partiendo de ahí, una marcha progresiva hasta la más compleja, más indirecta, más abstracta y más universal, y siempre sin dejar de ser arte cristiano ni arte expresivo, sino precisamente por esto, porque es expresivo y porque es cristiano. De este modo, goticismo y barroquismo no son dos artes diferentes, sino dos aspectos de la misma idea, dos instantes de una sola evolución.

Ahora bien, Berruguete comienza su carrera casi al mismo tiempo que la comienza Miguel Ángel: llegan al arte cristiano, el uno y el otro, en un mismo momento de la evolución general, que en ambos influye y arrastra, aunque ambos a la vez que efectos sean causa y aporten al arte notas vigorosas y originales que aceleran el movimiento progresivo, y aun cuando no siempre sean seguidas, ejercen honda influencia, en el mundo entero las que aporta Miguel Ángel, y solamente aquí en España las traídas por Berruguete. Son dos genios y dos sensibilidades muy diferentes, ya que no opuestos, que se sobreponen a su ambiente, lo encauzan y aportan al arte las notas de sus mutuas personalidades; pero, al mismo tiempo, el uno influye en el otro por una sugestión momentánea debida a la fama, al renombre, al éxito indiscutible que sus obras alcanzan en todas partes, y porque además ha sabido su genio cristalizar como ninguno las corrientes ideológicas de su tiempo, a las que no es posible que nadie se sustraiga, por mucha originalidad y carácter propio que se tenga. Pero si Berruguete no se

sustrae, sabe imprimirle una modalidad peculiar y un matiz emotivo exclusivamente suyo, que caracteriza su estilo y lo hace inconfundible y que da una dirección especial al arte español, que no se parece ya a las direcciones que seguía el italiano, del que indudablemente procedía.

La emoción que inspira a Berruguete, coincidiendo en esto con el gran florentino, no suele ser la emoción concreta, que se observa en uno o varios individuos y se siente por el artista un solo momento; es la emoción universal, distanciándose ya en esto de Miguel Ángel; no de pueblos ni de razas, ni siquiera de Humanidad, aun suponiendo con el maestro una Humanidad de orden más elevado, de genios o de dioses; es la emoción de la Naturaleza toda, que el alma de nuestro artista sabe percibir y poner en la obra con una fogosidad de la que no hay ejemplo en ningún arte. Esta universalidad en la expresión ha de traer consigo mucho de vaguedad; no suele ser corriente el ver reproducidas en sus obras situaciones anímicas o actitudes que hayamos visto en los hombres; no debemos preguntarnos mucho qué es lo que sus figuras hacen ni intentar detallar lo que sienten; el dolor de Berruguete, por ejemplo, es sólo un grito, un alarido que no recuerda el llanto ni la cara compungida que estamos acostumbrados a observar en las tragedias humanas, pero que nos hace sentir como tal dolor, como esencia, más bien, del dolor, como el alma, se pudiera decir, del dolor universal.

Esto era una novedad muy revolucionaria en el arte

castellano. Aquí, y con pocas excepciones en todas partes, se había seguido como único procedimiento creador el de definir con la estatua o el relieve, bien un cuerpo, o un suceso, o una emoción, que a veces se hacía de un modo algo general aquí en Castilla, muy general en Italia, pero siempre claro, determinado, preciso, sin que pudiera caber duda sobre lo que la obra quisiera representar ni sobre la impresión que se había de causar con ella. El artista condensaba allí su observación, o, si se quiere, lo más enérgico, lo que estimaba más bello de su observación particular, y formaba de este modo un hombre o una escena, que expresaban siempre la verdad; no se comprendía el arte como no tendiese a ser verdadero; el mismo Miguel Ángel, en los primeros años de su vida, que fué cuando Berruguete lo pudo estudiar, no se atreve a apartarse por completo de esta dirección. Pero éste, como he dicho, no se cuida de tal cosa; tiene, desde luego, un profundo conocimiento de las formas corporales y de la técnica de su arte; pero en sus creaciones observa la vida a través de la impresión que causa en su alma y sólo a esta impresión recurre más que a la vida misma; por eso la gran mayoría de sus esculturas pretenden ser apariencias, no tanto de hombres o de acontecimientos, como de las modificaciones subjetivas y los movimientos que se operan en la sensibilidad del artista. Todos, absolutamente todos los de aquellos días hacen, cuando más, una síntesis de sus impresiones concretas para elevarse y dar por ella una impresión general; y quien causa esta impresión general

es el alma particular y determinada que se infunde a la escultura; ante ella, el alma del artista queda como en segundo término; ella es la que, al mismo tiempo que hace sentir, habla un lenguaje más o menos claro, dice algo, razona el sentimiento que hace experimentar, estableciéndose así una línea emotiva que va del artista a la escultura, y allí se detiene, allí se estaciona, y de allí parte después al espectador.

Pues muchas figuras de Berruguete no son ésto: no tienen alma; apenas si son hombres; son un simple embrollo de líneas; un garabato, un revoltijo, que no puede convencer, ni puede razonar, ni siquiera puede hablar un lenguaje articulado: son un quejido, un grito, un suspiro, que no dicen nada, pero que hacen sentir profundamente. La comunicación aquí es casi directa entre el artista y el espectador, sin detenerse apenas en la estatua; ante cualquiera de ellas no se piensa en el personaje que representa, no interesa su identificación, lo que allí aparece y allí emociona es Berruguete. He citado antes el Abraham de San Benito (fig. 19); éste todavía tiene bastante de hombre; de hombre muy flaco, que se contrae y se revuelve en una postura como de baile; con las barbas mojadas; no muy bien proporcionado, que levanta hacia arriba, no los ojos, la cabeza, el cuerpo todo, como en una convulsión. Pero ese espasmo, el cuello que se estira, la figura que se alarga, la pierna que apenas toca el suelo y que no tiene razón de ser en su movimiento, sugieren una emoción de angustia, de algo muy triste, de una súplica dolorida que sube al Cielo como las oraciones.

Todo esto conviene y se diferencia mucho con el arte de Miguel Ángel. Coinciden en tender, como a su fin principal, a ser expresivos. Esta expresión la buscan de preferencia en un elemento que no era una novedad como se supone, que ha existido siempre en mayor o menor escala en el arte plástico, y que hacía ya un siglo que entraba como elemento preponderante y aun dirigía la corriente sentimental que iban siguiendo los escultores de Italia: el movimiento. Y todavía en aquellos años no era indiferente cualquier movimiento, ni todos los movimientos, sino precisamente el movimiento espiritual, que se expresaba, claro está, por el único medio de que el arte puede disponer, por las apariencias que toman los cuerpos.

Pero estas apariencias pueden ser lógicas, esto es, que tengan su causa, su razón, que bien unas veces será una razón científica —anatómica o fisiológica—, y otras bastará con que lo sea empírica o de observación, en la pasión o el sentimiento que exteriorizan, y este es el procedimiento que, aunque con excepciones, suele seguir Miguel Ángel; o bien que no tengan causa, ni lógica, ni relación directa y aparente con el movimiento psíquico que revelan, pero que, sin embargo, lo causen, y esto es precisamente lo que caracteriza muchas de las obras de Berruguete. Los movimientos del cuerpo como tal cuerpo, esto es, no expresivos de estados de alma —movimientos de lucha, de esfuerzo, de caída, de ascensión, etcétera—, apenas las emplea Berruguete durante toda su carrera, y Miguel Ángel tampoco muestra gran predilec-

ción por ellos hasta los últimos años de su vida (Juicio Final y frescos de la Paulina), aunque ya en aquellos tiempos, y mucho más en los que inmediatamente siguieron, fuesen la nota más saliente del arte italiano.

Si prescindimos ahora de Miguel Ángel, y volvemos la vista a tiempos anteriores de la escultura en Italia, a Donatello, a Jacopo della Quercia, a Nanni di Banco y, sobre todos, a Brunellesco, pero al escultor, nunca al arquitecto, quizás encontremos muchas más analogías con nuestro Berruguete. También en ellos domina el movimiento; y movimientos exaltados, y poco lógicos; sin relación aparente con el asunto o con una relación insuficiente para justificar su violencia; más evocadores que expresivos; con predominio de la impulsión sobre el orden y la armonía. Y no se exagere la nota de que los antiguos retrataban más las emociones y los caracteres, que si el hecho es cierto refiriéndose al arte total de Europa, no lo es de un modo tan radical ni tan absoluto en el gran *quattrocento* italiano, ni tiene una importancia tal que llegue a anular el valor de las otras analogías.

Convienen, pues, los dos artistas sólo en notas muy comunes a todo el arte de su tiempo; pero además, la idea capital que revela cada una de las estatuas de Miguel Ángel, siendo abstracta y general como en Berruguete, nunca es simple, ni una sola. La pasión dominante en cada escultura va unida a otras muchas, que desde un segundo plano de la sensibilidad o el pensamiento la refrenan, al mismo tiempo que le prestan complejidad y riqueza emotiva; por eso es profundo, vago, dejando

siempre entrever un fondo de misterio, por su gran riqueza de matices; y por eso es también concentrado, y por eso su enorme fuerza es más potencial que activa, porque combina en el alma de cada estatua muy varias ideas con opuestas voliciones, todas trabadas o fundidas, sin que ninguna llegue a sobreponerse tanto a las otras que pueda por sí sola realizar el acto. Si Berruguete revuelve y complica las líneas de los cuerpos para sugerir un sentimiento, Miguel Ángel no se detiene ahí, sino que retuerce también las almas y con ellas despierta una pasión, y además un vago pensamiento.

Berruguete al contrario, porque define mucho menos o porque no define nada; sus sentimientos son sumamente simples, unilaterales, muy pobres de matices, pero más agudos, más estridentes, sin que jamás provoquen pensamientos, sino emoción. Tampoco es pasivo: los espíritus con que sueña no están nunca meditando, ni preparando, ni recibiendo una impresión, sino reaccionando como fieras después de haberla recibido; si aparecen en comunicación con el Cielo, no es porque el Cielo baje a ellos, como ocurría en el arte castellano del XV, y luego volvió a ocurrir en todo el XVII, sino porque ellos lo escalan, chillando y gesticulando, en una lucha de titanes, pero con más vigor de nervios que muscular.

Esta violencia de expresión tiene su causa en la misma indeterminación que constituye la esencia del arte de Berruguete. Si sus esculturas no producen una emoción por sí mismas, por lo que ellas dicen, sino por las

representaciones asociadas que tienen el poder de evocar, estas representaciones, ya en un segundo plano del sentimiento, han de ser menos vigorosas, más esfumadas, y producir un goce estético muy débil si no se les imprime una fuerza inicial exagerada, que en otra tendencia o escuela sería inadmisible.

Y si ahora miramos otra vez atrás y recordamos a los artistas antes citados, insistiendo siempre en Brunellesco, las concomitancias de ideal vuelven a aparecer, con sus mismas causas, y se revela, si no una imitación, ni una continuación de escuelas o de estilos, una fraternidad de gustos y de temperamentos.

Pero si el genio de Miguel Ángel no coincide con el de Berruguete como el de los primitivos florentinos, no puedo pretender tampoco que éste se sustrajera a su influencia, que era enorme en el mundo, y ya que no todo su espíritu, dejara de tomar alguna composición, algún contorno, de las creaciones del gran maestro. Así, por ejemplo, en las enjutas que encuadran los dos rondos en las puertas de la sala capitular de Cuenca (figura 130) hay unas figuras puramente decorativas, sin importancia alguna, que están tomadas de los esclavos del techo de la Sixtina (fig. 127); el Isaac de San Benito, que, como he dicho, lo creo inspirado en la *Puerta del Paraíso,* recuerda también por su silueta al otro esclavo que en el mismo techo está colocado a la derecha de Daniel (figs. 18 y 19); unos personajes que hay a la derecha en la Epifanía de Santiago en Valladolid (fig. 64), ofrecen reminiscencias con uno de los esclavos del Lou-

vre (fig. 70); quizás los profetas en adoración que aparecen en la Transfiguración de Úbeda, pudieron inspirarse en la Eva de la Sixtina, y el apóstol que a la derecha se ve caído tenga algo del Adán del mismo techo (figuras 110, 136 y 147). Pero todos éstos, o son recuerdos vagos, o no lo son más que de las siluetas, sin que traduzcan nada de la inspiración; pero hay otra semejanza mucho más remota pero más honda, que si no la viese aislada como lo está, hubiera cambiado mi pensamiento, y tal vez no expusiera nunca todo lo que antecede; me refiero a la que existe entre el San Sebastián del retablo de San Benito y el San Mateo de la Academia de Florencia (figs. 11 y 16). Aquí se da el caso excepcional y raro de que Berruguete sea más lógico que Miguel Ángel; que la actitud de su estatua esté más en relación con el asunto, y que el escultor castellano sea, por única vez, tierno, delicado y hasta bello.

Porque esta es otra de las grandes diferencias que, a mi modo de ver, existen entre Berruguete y no sólo Miguel Ángel, sino todos los artistas italianos de comienzos del siglo XVI; que a aquél no le importa absolutamente nada lo que debiera llamarse arte renaciente, esto es, la tendencia a imitar las formas corporales de las estatuas clásicas, la belleza de la materia, ni siquiera la del espíritu, y mucho, muchísimo menos, que llegue a asociar y amalgamar el arte pagano con las ideas o formas del cristianismo. Esta quizás sea la causa de que se diga que Berruguete es exclusivamente castellano y que no tomó nada del espíritu de Italia. ¿Pero de qué Italia?

Desde luego no tomó la totalidad de la Italia de Julio II y León X, y menos que nada su sensualidad; pero la Italia anterior, la de Cosme de Médicis, esa no era así; no diré que fuese más gótica, pero sí más *berruguetesca* que la España del siglo xv; y de aquélla sí tomó más que de nosotros. Todo el clasicismo del Sacrificio de Isaac, de Brunellesco, consiste en un pequeñísimo relieve sin importancia, representando la Anunciación, que aparece en el altar, y en el conocido *Spinario*, de tal modo desfigurado, que si no supiéramos de donde procede, lo creeríamos una obra gótica; y sabido es que la popularidad del *Spinario* no era exclusiva de Italia, sino de todos los pueblos, incluso del castellano, tan familiarizado con el tipo que hasta llegó a darle un nombre del país: *Rodriguillo*. No era, pues, un síntoma de clasicismo ni de sensualidad el reproducir el *Spinario*, y mucho menos si se le atenuaba y se le cubría como hizo Brunellesco. Aparte de esto, los otros personajes, especialmente los protagonistas, no presentan la menor línea bella, en el sentido en que lo entendieron el clasicismo y el renacimiento. ¿Puede haber algo menos gracioso que el arco que contornea por abajo el cuerpo del Ángel y se prolonga por su brazo izquierdo? ¿Cabe un embrollo de líneas que sea comparable al del cuerpo de Isaac? Y el Cristo de Santa María Novella, a pesar de su desnudez, ¿qué ofrece que no sea dramatismo? Ni Brunellesco ni Berruguete se interesan jamás por la cadencia de los contornos. No sienten en absoluto el ritmo; menos aún que los castellanos del siglo xv, que todavía

conservan una reminiscencia de las ondulaciones francesas del siglo XIV. Y no es porque no lo conozcan, ni porque deje de estar en el ambiente artístico en que ellos vivían, que Berruguete se formó en pleno siglo XVI y Brunellesco fué contemporáneo de Ghiberti, el gran maestro de las elegancias griegas, de Donatello, el que se inspiraba en los togados romanos, y de tantos otros como entonces iniciaban la corriente renacentista; es que no les importa, que no lo sienten, que no les interesa para el fin que se proponen con sus obras. Nunca se ve en ellos que una saliente del contorno sea compensada con una entrante que le equivalga; el *contraposto* es para ellos un sin sentido, lo mismo que la suavidad de la silueta; si la emoción que intentan producir requiere ángulos muy agudos o una serie de ángulos sucesivos, los ponen sin ningún reparo estético; las telas, si ciñen los cuerpos, no es para revelar su belleza, sino su movimiento; las proporciones no son justas y ordenadas para que expresen la plenitud de la forma, sino secas y estiradas para que den idea de nerviosidad. Todo tiende en ellos a la expresión, y nada, absolutamente nada a la complacencia.

Es indudable que Berruguete pudo tomar mucho de esto de aquí de España, puesto que estas notas son muy propias del goticismo de todos los países; pero no se negará que también pudo, y creo yo que debió tomarlo, de los primitivos italianos, en los que también se daban, y que por otras relaciones que ya he expuesto, se ve que ejercieron mucha influencia en su arte. Y entre estos pri-

mitivos, la paridad que más me salta a la vista es siempre la de Brunellesco.

Lo mismo ocurre con la materialidad de la ejecución. Berruguete adquiere en Italia todo el virtuosismo de aquellos artistas, los refinamientos de su modelado, las suaves exquisiteces de sus planos ondulantes. El coro de Toledo, la puerta de Cuenca y la estatua de Tavera, son modelos de acuciosidad, a la par que de grandeza en el trabajo; no se ve en esas obras un centímetro cuadrado de superficie, que no haya sido estudiado en sí mismo y en su valor relativo a la totalidad: las carnes son mórbidas, las osaturas vigorosas, las telas blandas, las ondulaciones de las superficies no dejan por traducir el más insignificante relieve, ni el autor ha descuidado la más pequeña saliente o entrante, siempre estableciendo una escala justísima de valores para que no aparezca la menor desarmonía; y, sin embargo, no es este el estilo más propio de Berruguete. Lo que a él lo caracteriza es el retablo de San Benito, el de Salamanca, el de Santiago, el de Santa Úrsula y el de Úbeda; esta es su manera peculiar, en la que unos escasísimos planos bastan para componer toda una figura; con grandes superficies completamente vacías, sobrias, sin el menor matiz; exagerando la importancia de los contornos; bastándole dos o tres surcos para dar la impresión de un ropaje; dislocando a veces los miembros y siempre alargando las figuras. Este es el Berruguete personal y vigoroso, que sabe armonizar la técnica de su ejecución con las direcciones de su sensibilidad. Y lo mismo es el pintor: un

contorneador expresivo, que rellena sus siluetas como mejor puede; su interés y su arte está precisamente en el dibujo de esa silueta.

Algo de esto tenía forzosamente que ser así, porque hasta muy entrado el siglo XVI, o quizás hasta el XVII, no se hicieron esculturas con diferentes puntos de vista. Pero los italianos, grandes observadores del cuerpo humano y soberbios técnicos, completaban ese contorno único de sus estatuas, con delicadísimas variantes de un modelado suave y muy rico en ligeras ondulaciones. Esto tenía razón de ser cuando la emoción que se quería causar era también delicada y tierna, como ocurre en toda la obra de Desiderio, o cuando se tendía a una impresión de blandura y morbidez, buscando la complacencia en la belleza de la carne misma y en las suavidades de la piel, como hicieron todos los renacentistas; y siempre, ni que decir tiene, era un síntoma de progreso y de perfección. Pero no tenía tanta razón cuando se intentaba causar una impresión grande, violenta y muy simple, porque entonces lo que interesaba hacer valer era el contorno, con acuse fuerte, y sin añadir otra cosa, aparte de los rasgos esenciales que completan el dibujo, para no distraer la atención ni complicar las emociones. Esto fué lo que se hizo en España durante el siglo XV, en parte por imperfección técnica, y en parte también por tradiciones de taller; pero ya los artistas que van a Italia, o que por cualquier otro medio traen aquí el arte italiano, lo que verdaderamente importan como novedad y como progreso es la técnica pulida y matizada; su as-

piración sigue siendo la misma que en los góticos, narrar, y narrar los mismos asuntos y del mismo modo que antes, pero con formas más bellas. Berruguete, por el contrario, lo que quiere es hacer sentir, y ha de enderezar sus trabajos para que estén en armonía con sus deseos; por eso si aprende la técnica italiana de su tiempo, no la emplea siempre, prefiriendo la tradicional de los góticos, que si él intenta causar aquí, sin conseguirlo, la revolución más grande que en escultura se ha producido nunca, no lo hace con las exquisiteces de su cincel, sino con la pasión y el brío de su personalidad. Berruguete, pues, emplea una técnica sobria y seca, no por impotencia, sino porque estima que deben expresarse así las cosas que él quiere expresar. Y este arcaísmo técnico, es indudable que pudo ser su estilo primitivo, el que tuviera antes de marchar a Italia; pero también pudo ser italiano, de la primera mitad del siglo xv, puesto que aquellos artistas, aunque soberbios cinceladores, siguen en muchas ocasiones, y principalmente en sus primeros tiempos, los mismos procedimientos que luego siguió nuestro Berruguete, y hermanan de un modo admirable su peculiar manera de sentir con estos medios sobrios de expresión. Nada más sobrio de ejecución, ni más hondo y vital, sin embargo, que el San Jorge de Donatello, o el San Juan Evangelista, o el David de mármol, o todo lo del Campanile; Jacopo della Quercia también se limita a los contornos y casi a nada más, y Brunellesco no hace tampoco otra cosa porque no puede, porque es un mediano ejecutante, como lo revelan las dos únicas obras

de escultura que se tienen por suyas de un modo indudable; Nanni de Bartolo, cuyas obras se han confundido por su ejecución con las de Donatello, no es nada rico. Ciuffagni, Nanni di Banco, y hasta el gran revolucionario de la técnica, Ghiberti, en algunas de sus estatuas de Orsanmichele, todos ofrecen una labor que muy bien ha podido inspirar la de Berruguete.

También le ha debido inspirar el arte italiano, y no el de aquí, su gusto por las figuras alargadas, que lleva al último extremo. Y en esto no me limito sólo al arte florentino primitivo, sino al de toda Italia en el siglo XV y comienzos del XVI, que fué cuando el estudio de las estatuas clásicas hizo que los artistas se fijaran más en la justeza de las proporciones y se contuviera aquella tendencia, que cada día iba creciendo y ya estaba pecando de excesiva. Pero antes, Brunellesco y Ghiberti ya estiran sus figuras; Donatello, en algunos casos, también, y desde luego, jamás las hace cortas ni de baja estatura; y ya siguen todos, o casi todos, pintores y escultores, habiendo algunos como Duccio, los Pollaiuolo y Pietro da Rho, que se separan abiertamente de los cánones basados en el natural, aunque ninguno llegue a acercarse en esto a Berruguete. Si en Castilla habían ido creciendo también las proporciones, no sobrepujaron nunca las ocho cabezas clásicas [1]; y si Bigarny, un francés, implantó un nuevo canon antes de que volviera

[1] Entre el número relativamente grande de estatuas castellanas del siglo XV que llevo medidas, las más largas alcanzan, a lo sumo, de siete cabezas y tercio a siete y media.

de Italia Berruguete, no se puede decir que éste lo tomara o imitara de aquél, puesto que el suyo es mucho más estirado, y lo revelan ya las primeras obras que aquí trabaja, indicando que si no era un gusto e inclinación propia y original, fueron un recuerdo acentuado del arte de allá, del que viera en su viaje. Por lo demás, no doy excesiva importancia a esta tendencia a las figuras largas, porque lo estimo un fenómeno que se ha dado siempre en todos los tiempos, no sólo de un modo aislado y personal, en algún que otro artista, sino en períodos regulares, mucho más frecuentes de lo que se cree, y en forma colectiva, constituyendo una moda, o una escuela, o como se le quiera llamar; y precisamente entonces era una corriente que se iniciaba en todos los pueblos donde ya no había tomado desarrollo.

En cuanto a la manera particular que tuviera nuestro escultor de labrar cada una de sus obras, me inclino a creer que sería la que aquí en España se debía usar, la de trabajar de memoria, aunque se ayudara en algunos casos especiales, como ya se hacía en Italia, con el modelo vivo. Pero Berruguete debía tener además un gran conocimiento del cuerpo humano, adquirido a fuerza de observación, de estudios prácticos sobre el natural, paralelos a otros estudios científicos hechos ya en tratados de anatomía y quizá en la disección de cadáveres. Delata esto alguna desproporción, especialmente de las cabezas, que no sería explicable con un modelo vivo ante los ojos que fuese desmintiendo en cada minuto la labor que se estaba haciendo. Igual ocurre con la ana-

tomía que traduce en sus esculturas, que, sin llegar a ser propiamente dura, acusa tanto la delimitación de cada músculo, que no es posible que los haya visto así bajo una piel humana, debiendo haber recurrido a otros medios: alguno de estos músculos, como, por ejemplo, los grandes pectorales, los suele hacer tan secos, tan sin tener en cuenta la grasa, poca o mucha, que los pueda cubrir, que más que una observación del natural, son una demostración práctica o una lección; de esta grasa, que esfuma los relieves bajo la piel, hace un empleo caprichoso, traduciéndola en algunos sitios donde le conviene para sus efectos dar cierta blandura, y prescindiendo de ella en otros, muy vecinos, con menoscabo de la verosimilitud; los tendones y la osatura los marca con vigor siempre que puede, y no pocas veces de un modo extemporáneo; las cabezas de las falanges, igual en las manos que en los pies, las acusa tanto, que en ciertas ocasiones hacen el efecto de que no tienen encima ni siquiera piel, que están allí los huesos limpios.

Ofrece, por último, una observación muy peculiar suya. Hay unos ligamentos transversales en el dorso de la mano y en el del pie, que por estar muy profundos, no se traducen jamás en la superficie por el más ligero relieve, y sólo se pueden conocer haciendo una disección o estudiando científicamente estas regiones: son los llamados ligamentos intermetacarpianos o intermetatarsianos. Pues Berruguete los ha visto y los ha juzgado como lo son, un elemento muy expresivo de contracción tetánica y de fuerza nerviosa, y los suele marcar con una

saliente vigorosamente acusada, separándose voluntariamente de la verdad, y constituyendo una modalidad de su factura, que no es fácil se dé en otro artista. Todo esto me indica que conocía científicamente hasta los más pequeños detalles del cuerpo humano, y que quizás por esto, cuando trabajaba, se podía entregar libremente a su inspiración, sin las trabas que a éste impone una observación singular de cada momento.

Sus materiales fueron siempre la madera y el mármol, o sus similares alabastro o piedra; no conozco ningún trabajo suyo en bronce, ni en España se fundían todavia estatuas. La madera, por el contrario, es un material muy castellano, pero tampoco debe exagerarse la nota, que durante toda la Edad Media se emplea de igual modo en todas partes, y no es España la región donde abunden menos en el siglo xv las estatuas de piedra, vírgenes sobre todo, y hasta los retablos de alabastro. Los italianos, mucho más adelantados que los del resto de Europa, eran admirables fundidores; tenían además unas canteras de mármol riquísimas, y no es extraño que emplearan la madera algo menos que los otros pueblos, pero nada más que algo menos, en la primera mitad del siglo xv, que es la que aquí importa, que son muchas, muchísimas, las tallas italianas de aquel tiempo, y que Donatello, Brunellesco, Michelozzo y todos los artistas que para este trabajo me interesan, emplearon ese material, y si Ghiberti no trabajó más que en bronce, debe tenerse en cuenta que éste se presta de un modo exactamente igual que la madera para expresar

contracciones, retorcimientos, vaporosidades, quebraduras de líneas y todo aquello que Berruguete necesitaba para revelar su ideal estético. No creo tampoco que esto tenga un valor extraordinario para la filiación de nuestro escultor, que siempre haría lo que le mandaran hacer y con los materiales que le impusieran, y él lo mismo atacaba los unos que los otros, pues si en la madera es donde aparece más nervioso y más expresivo, por prestarse a ello la materia, en el mármol es donde se le ve más escultor, más técnico, y puede ser que algo más complejo, sin dejar nunca de ser emocionante.

Y la escultura en madera requería necesariamente la policromia, de la que debo insistir en lo mismo que hasta aquí he insistido: en que no era exclusivamente castellana, que la empleaban todos los artistas de todas partes que trabajaban en madera. Ahora bien, Berruguete pone al colorear sus obras un sello muy personal, que no creo que fuese italiano ni español, sino propiamente suyo y perfectamente armonizado con su técnica y con su ideal. Desde luego, su policromia es brillante, no mate, como se usaba entonces; pero emplea un recurso que no era común ni aquí ni en Italia [1], el de dorar con brillo grandes superficies, las mismas que habían de ser modeladas sin cuidados especiales ni matices, para que resaltaran sobre el fondo y destacaran la silueta; también dora los cabellos, como acentuando su rubicundez, y al-

[1] Hay, sin embargo, precedentes, aunque pocos, de esto aquí en Castilla, donde he visto una yacente del siglo XIII, en Alcocer, policromada por el mismo sistema, si bien no para producir el mismo efecto.

gunos fondos y ciertos accesorios, siempre con menosprecio de la verdad, por la que no muestra cuando colorea más respetos que cuando modela o cuando piensa. Tanto dorado hace un efecto violento, porque violenta es también la impresión que quiere causar, no porque desarmonice con la totalidad de cada retablo, ni con la técnica, ni con el colorido particular a cada figura, y muchísimo menos con el ideal supremo de cada uno de esos conjuntos; en este sentido, no se concibe nada más subordinado que estos oros de Berruguete.

También emplea como procedimiento exclusivo el *estofado*, que tan frecuente era entonces, pero cargando mucho sus telas de bordados y adornos. Sus encarnaciones son ricas y muy contrastadas en sus matices, muy carminosas y muy cálidas. Para las telas suele hacer resaltar sobre un fondo obscuro —verde, azul o pardo— casi negro, unos lunares o pequeñísimos dibujos de oro, que forman un conjunto fino y delicado, sin el menor asomo de acritud; y aparte los dorados, tan abundantes en su paleta, no emplea jamás tonos chillones, como luego hicieron otros artistas, y los que emplea los armoniza con el más exquisito gusto.

No ofrece las mismas cualidades cuando pinta cuadros. Su colorido es frío, pobre y falso, y su claro-obscuro convencional y primitivo. La impresión que causan sus obras pictóricas es mucho más italiana que la de sus esculturas, dominando en ellas el influjo de Rafael, y algo el de Miguel Ángel, pero sin nervio ni originalidad. Como al tratar del retablo de San Benito he de in-

sistir sobre su técnica de pintor y sus escasos ideales en esta rama de las artes, por no cansar ahora, ni hacer inútiles repeticiones, dejo el asunto por el momento.

Como arquitecto de retablos y decorador, contribuye a implantar en España la nueva manera italiana en sustitución de la gótica, pero solamente en las formas externas, que el fondo y los efectos de la obra, tenían que seguir siendo los mismos: un monumento enorme, muy recargado y muy subdividido, con muchos y muy brillantes colores, con múltiples adornos, que casi no importaba lo que cada una de sus estatuas o historias dijera, y que bastaba con que llenara por completo un fondo y diera una impresión de ostentación y de riqueza.

Todavía en el arte gótico, que fué el que creó y perfeccionó esta clase de muebles, llegó a tener cada miembro o elemento cierta aplicación racional, pero al cambiar éstos y sustituirlos por otros que habían sido creados para un objeto muy diferente y que habían nacido para ser aplicados a otros usos y bajo el imperio de otras ideas completamente opuestas, la confusión y los sin sentido, que nunca fueron pocos, aumentaron, las aplicaciones se hicieron arbitrarias y los conjuntos extravagantes. No se pedía orden, ni lógica, ni claridad, sino riqueza.

Con este objeto, Berruguete emplea siempre, sin ninguna excepción que yo conozca, la columna abalaustrada, que es la menos sólida, la que menos cumple su fin, el de sostener, pero que es la más rica, la que más ador-

na; y la emplea casi siempre delante de una pilastra, acabándola de inutilizar como elemento arquitectónico y con no muy acertado efecto decorativo: esta columna suele ir formada por un cilindro sobre el que descansa una especie de olla con cuatro asas, y de ésta arranca ya un jarrón en forma de *aríbalos* muy alargado, cuya boca viene a ser el capitel; muchas veces este último jarrón no tiene pie, y otras este pie se ensancha y aun se duplica, formando una arandela o dos superpuestas. El capitel es siempre corintio o compuesto con bichas, harpías u otros figurones, en la misma disposición y orden que el corintio, y causando a distancia su mismo efecto, y toda la columna, ni que decir tiene, va profusamente adornada con grutescos varios y caprichosos, sin que se dé el caso, en toda la obra de Berruguete, de columnas sencillas o simplemente estriadas, o pobre de adornos, ni de imitaciones de capiteles jónicos, ni de otro orden que no sea corintio.

Sus frisos y entablamentos no tienen más papel que el de recuadros, divisiones, puntos y aparte de su discurso. Por una necesidad requerida por la obra misma, las estatuas y las historias más altas, que según la lógica arquitectónica debieran ser las más ligeras y más pequeñas, son precisamente las más pesadas, porque había que hacerlas más grandes para que se distinguieran desde abajo. Sus nichos van cubiertos al interior con veneras, pero cuando son muy anchos, la venera se alarga desmesuradamente sin respeto por la forma y proporción de la concha, simulando más bien un dosel estriado o algo

muy raro que cubre aquel pequeño techo; en sus grutescos combina la figura humana con la hojarasca, adornando sus entablamentos, pilastras e intercolumnios con fantásticas escenas de monstruos con cuerpos de hombre y cuyas piernas y brazos terminan en hojas y roleos.

Pero nada de esto caracteriza la decoración propia de Berruguete; alguna de estas notas las tiene en común con otros artistas, porque eran más del momento histórico que propias; otras, aunque originales, se extendieron muy pronto y se vulgarizaron; la que no podía vulgarizarse, porque era exclusiva y singular, era su alma de decorador, la misma, exactamente igual cuando compone todo un retablo o sillería que cuando labra una estatua aislada; el poder mágico de producir una fuerte conmoción estética con un movimiento expresivo, bien de una sola figura bien de todas las figuras de un conjunto. En sus retablos cumple la misión gótica y castellana que se le da, la de narrar una serie de historias; y esto lo hace como mejor puede; poniendo mucho calor en lo que relata, ordenando bien lo que dice, revistiéndolo con las formas más bellas, haciéndose campeón aquí en Castilla de los nuevos medios decorativos que estaban tan en moda fuera de aquí. Pero además de esto, salpica sobre el retablo así formado unos cuantos golpes muy vitales; destaca del conjunto unas estatuas o escenas muy violentas, estiradas, retorcidas, que con sus gestos y sus movimientos se apoderan de la primera atención, y tras de una sigue otra, y la que está al lado, y la que viene

después, y las actitudes se suceden, se funden unas con otras, el movimiento se continúa, y lo mismo que en la danza una sucesión rápida de posturas fantásticas, no siempre imitadas, sugieren una emoción bella y muy honda, en estos retablos y sillerías el movimiento, la continuación, la violencia, son los que evocan por asociación otras representaciones ya reales y muy vivas, que producen el goce estético. No está, pues, la esencia decorativa de estos retablos en los balaustres, entablamentos y veneras que se importaron de Italia, sino en la pasión de Berruguete, en su propia alma, que los está animando desde el ático al basamento.

Un arte así, tan opuesto a todo lo que aquí existía, tan personal, nacido fuera, en otro ambiente, y vigorizado además por un temperamento muy singular y muy bravío; que necesitaba contar con un estado social muy refinado, podía causar estupor, ponerse en moda en todo aquello que tuviese de externo, de fácil, de sencillo, pero no era probable pue nunca fuese sentido ni continuado en su fondo. Y así ocurrió. Berruguete tuvo muchos discípulos que trabajaron en su taller y muchos imitadores, y aun seguidores, quizás todos —hay que exceptuar muy pocos— los que trabajaban en Castilla a mediados del siglo XVI, y no tenemos ningún escultor que haya impreso menos la huella de su alma, que haya influído menos en el espíritu de nuestro arte. Y es que el arte es siempre un producto social que no le basta con la creación del genio sin una idealidad colectiva dispuesta a acogerla, aparte de que el genio no se produce

nunca si no se le cultiva. Y la Castilla de entonces estaba muy lejos del sentir de Berruguete; ya no había aquí dentro luchas ni convivencias con otros modos de pensar ni con otros modos de sentir; al temperamento castellano no se le ponía ya ninguna traba y se podía entregar libremente a sus únicas y espontáneas direcciones, que luego, algo más tarde, se vió cuáles eran desde el punto de vista artístico, el naturalismo [1]; se comenzaba a exigir que las esculturas fuesen verdaderas, *muy propias*, que pareciesen *de verdad;* se comenzaban a vestir y a adornar con joyas, y muy pronto se les pondrían pelucas, pelos en las pestañas, lágrimas de pasta y ojos de cristal. No era fácil que gustaran las inverosimilitudes ni las contracciones tan poco reales; se buscaba y se pedía una emoción directa, no por sugestión de representaciones asociadas; era necesario algo más claro, más sencillo, más al alcance de todos; por eso Berruguete, aun cuando alcanzó fama, ganó mucho dinero y llevó tras de sí a todos los artistas de su tiempo, procurando imitarle, ni fué popular ni formó propiamente una escuela.

Entre estos artistas, quizás el de más empuje y más celebrado, fuera Juan de Juni. Éste mueve sus figuras mucho más que Berruguete, pero tan a destiempo y sin sentido, que o no producen efecto, o lo producen desagradable; sus proporciones son además cortas y tan

[1] Como en otro libro, ya publicado, he expuesto con extensión las causas que, a mi parecer, ocasionaron el marcado naturalismo del arte castellano, creo inútil ahora el insistir en ellas.

pesadas, y sus tipos tan vulgares, que tocan a veces en la grosería; él es el primero que desciende a lo más bajo de la sociedad para sacar de allí esos judíos, sayones o verdugos, que tan en boga estuvieron después. Pero es un admirable ejecutante: vigoroso en su labor; copiando la realidad tal como la ve, con sus más pequeños detalles, y la ve con grandeza y con vigor. Es un soberbio naturalista, aunque de espíritu basto, que se enmascara tras las contorsiones de Berruguete y sugiere también mucho, pero no son bellas sus sugestiones.

Giralte retuerce también sus figuras sin saber por qué; es frío y quiere ser muy expresivo; sus movimientos son declamatorios y espiritualmente vacíos; pero también cuando se limita a hacer simples hombres, en sus retratos, profundiza más y aparece un soberbio maestro muy diferente de cuando imita a Berruguete; es además un buen tracista.

Tordesillas es muy barroco, pero combinando su barroquismo berruguetesco con notas italianizantes muy posteriores, que lo llevan a pretender ser grande, majestuoso y grave, sin conseguirlo en todos los casos. Sus movimientos son acompasados y cadenciosos, con no poco de manierismo, sus tipos nobles y bellos, sus telas muy revueltas, y sus decoraciones excesivamente ricas.

Martínez de Castañeda, un toledano, tiene más bríos. Pone mucho fuego en su obra, pero no en las imágenes aisladas, que resultan convencionales, sino en los relieves, en la composición de una escena con muchas figu-

ras, donde siente y da una impresión cálida del bullicio y la pasión de una muchedumbre; de una emoción colectiva. Vergara el Viejo no es tan técnico, como estatuario propiamente dicho, y si mueve sus figuras es siempre de un modo naturalista, para imitar movimientos vistos. Inocencio Berruguete es malo, francamente malo; sin alma, sin ejecución, sin naturalidad y sin la menor condición de dibujante; es un artista que han sacado del olvido los eruditos, atendiendo sólo a los documentos y sin ver su obra; de otro modo allá lo hubieran dejado, sin que por ello perdiera nada el arte patrio. Jordán está ya muy lejos del gran Berruguete; entra más bien en la tendencia que siguió más tarde y que corresponde en escultura a la que Herrera representa en la arquitectura; es correcto, sereno, frío, buscando las actitudes bellas en sus figuras, el orden y la claridad en las trazas, la grandiosidad y el buen sentido; no incurre nunca en torpezas ni estridencias, ni arranca el menor grito de entusiasmo.

Hay otros dos artistas, Manzano, y uno cuyo nombre ignoro —que ha trabajado con Berruguete en el sepulcro de Tavera y en Huete, y tal vez en Cuenca y éstos sí tienen algo del alma del maestro, aunque sean más decoradores que escultores, y lo superen como arquitectos y tracistas; son personalidades muy fuertes, de genios más eclécticos y algo más inclinados al naturalismo; también con influencias italianas muy marcadas pero de muy entrado el siglo XVI y con una imaginación extraordinaria para la invención de adornos y gru-

tescos y para infundirles expresión y alma con el movimiento.

Como se ve, aun en vida de Berruguete, quizás en la obra del mismo Berruguete, acaba por imponerse en grande o pequeña escala la tendencia natural del pueblo castellano. Se había copiado al maestro sin sentirlo, sin comprenderlo, sólo por una moda que se seguía a disgusto, pero el naturalismo mientras tanto hacía progresos de un modo encubierto y sólo faltaba que viniera alguien que acabara de rasgar aquellos velos y lo proclamase, ya para siempre, como rey y señor del arte castellano; este reivindicador fué Gregorio Hernández.

No quiero terminar este tema sin citar, de paso nada más, al que estimo como el continuador más próximo y más genial del arte de Berruguete: al Greco. También éste evoca con sus movimientos unos gritos del alma, más para sentidos que para razonados; también presenta anomalías que no se explican, pero que conmueven; y una generalización de emociones que no son de la Humanidad, sino de la Naturaleza entera; y alarga sus figuras, y las contorsiona, y disloca los miembros, y falsea las proporciones, y hace con el colorido lo que le viene en gana, y sabiendo traducir la vida real, no traduce más que la vida de su propio espíritu. Como la paternidad de esta filiación no me pertenece a mí, dejo a sus autores, quienes quiera que sean, el completo desarrollo de este hermoso tema, pues sé que uno de ellos prepara un trabajo a este objeto, limitándome a suplicarle en nombre de nuestra historia artística, que lo

haga cuanto antes y complete con él este pequeño pero valioso cuadro de la idealidad en las artes castellanas, representado tan sólo por esos dos grandes maestros.

Pero sí apuntaré, para terminar con la impresión que Berruguete causara, la opinión de dos críticos contemporáneos, Cristóbal de Villalón [1] y D. Felipe de Guevara [2]. El primero dice: «*Aquí, en Valladolid, reside Berruguete, que los hombres que pinta no falta sino que Naturaleza les dé spíritu con que hablen, el qual ha hecho un retablo en Sant Benito, que aueys visto muchas vezes; que si los Principes Philippo y Alexandro biuieran agora, que estimauan los trabajos de aquellos de su tiempo, no ouieran thesoros con que se los pensaran pagar; y como los hombres de agora, por la biueza de sus juyzios passan adelante, avn le hechan de ver.*» Con este lamento porque no vivan Filipo y Alejandro, descubre D. Cristóbal, a pesar de todo su entusiasmo, que la sociedad contemporánea del artista no se conmovía gran cosa con la obra de San Benito, y en su elogio demuestra además que él mismo no supo llegar al fondo de aquel arte, ya que las figuras de Berruguete no se inspiran nunca en ese naturalismo que da lugar a que se pueda decir de ellas «*que no les falte más que hablar*». El otro escritor ya es claramente opuesto a

[1] «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente». Valladolid, 1539. Reimpresión de M. Serrano y Sanz, en «Bibliófilos españoles», tomo XXXIII, pág, 169.

[2] «Comentarios de la pintura», que debieron escribirse hacia 1535 y fueron publicados con un discurso preliminar y notas de D. Antonio Pons en 1788.

nuestro artista, porque se da buena cuenta de que sus obras se oponen al naturalismo y aboga con toda franqueza por los fueros de éste. «*No era razón se pasase entre renglones la causa de los «matachines», que de algunos años a esta parte se figuran en España y otras partes, así por Pintores como por Escultores. Al inventor de estas cosas entre los Españoles Dios se lo perdone, que allende de los que hizo, fué causa se estragasen mil buenos ingenios, los quales si ovieran echado por camino derecho y seguido a los antiguos o a la naturaleza, estuvieran muy aprovechados, y nuestra España, noble y esclarecida con estas artes de pintura y escultura, de modo que no tuviéramos necesidad de traer estas cosas de acarreo ni de fuera... y pluguiese a Dios que saliera mi amonestación para que los buenos ingenios que han seguido este camino volviesen con gran cuidado a imitar la naturaleza y los antiguos*»; a lo que añade Pons en una nota: «*La moda de hacer tales obras no tardó mucho tiempo en desaparecer.*»

He expuesto hasta aquí las notas que yo he creído esenciales en el arte de Berruguete. Ahora bien, si se acepta que por lo menos una de las dominantes en el barroquismo, tratándose de escultura, es la de provocar la emoción, no directamente con una exposición razonada, con una imitación más o menos fiel, sino de un modo indirecto, por una evocación de sentimientos que no tienen relación aparente con la forma, por una sugestión, en fin; y si aún se añade a esto que la base, el medio de producir esta sugestión es el movimiento, ten-

dremos que convenir en que Berruguete es el escultor más puro y más espontáneamente barroco que puede presentar la historia de ningún pueblo. Los artistas de otros países, en su mayor parte, a más de ser barrocos fueron manieristas; quizás el propio barroquismo no fuera otra cosa para ellos que una manera más, un prejuicio, una moda, un hacer que se les imponía aun sin que lo sintieran, y que se entremezclaba con otras tendencias y recursos impuestos del mismo modo. A la par que barrocos eran sensuales, aun los dotados de un alma muy casta; y pretendían ser clásicos componiendo las líneas y armonizándolas bellamente hasta en los asuntos más violentos; y vestían las estatuas con ropas amplias, y acentuaban las musculaturas, y no comprendían las barbas cortas o que no estuvieran mecidas por el viento, y le ponían narices griegas hasta a Judas. El mismo movimiento se expresaba, además, de idéntica manera en todos ellos, habiéndose llegado de un modo casi unánime al estilismo de la fuerza y de la violencia. Y no se crea que nada de esto es una diatriba contra el arte de otros países, en aquel tiempo, y menos el italiano, que dió grandes escultores dignos del mayor encomio. Pero estos mismos, si fueron grandes, lo fueron precisamente en lo que se apartaron de la manera, en lo que trajeron de elemento propio, en su sentir espontáneo, y si mucho de este sentir consistía en sentir el movimiento, no se podrá negar que era el movimiento imitado, sorprendido en la vida concretamente; el movimiento que explica y dice, y no el que sugiere. Tó-

mese como ejemplo al artista más grande que ha producido el arte italiano en el siglo XVII: al Bernini. Sus grandes efectos se basan siempre en la manera prodigiosa que tiene de interpretar el natural, de atinar con lo más bello que presenta la forma. Expresa movimientos, pero éstos son siempre claros y precisos, por lo menos aquéllos que dominan en la obra, que saltan ante todo a la vista, y no tienen un valor absoluto y único de movimiento, que como tal hace sentir por sí mismo, sino un valor relativo de exponer la forma bella bajo un nuevo aspecto, de originalizar esta forma y esta belleza, de centuplicar su vitalidad y su sensualismo. Este movimiento primordial, suele subrayarlo, sí, con otros movimientos más evocadores; pero éstos aparecen siempre en un segundo plano, son secundarios, no constituyen el nervio de su obra, y aun así, las más de las veces suelen ser también definidos. Y algo semejante, si no exactamente igual, pudiera decirse de todos los grandes escultores, aun los del siglo XVI, como ya he dicho bastante del mismo Miguel Ángel.

Nuestro Berruguete, por contra, no tiene sensualidad, ni cautiva jamás con líneas bellas; ni recrea, ni complace, ni siquiera convence, porque las pocas veces que lo intenta lo hace con poco acierto, como ocurre con los relieves de San Benito y los apóstoles de Úbeda; pero subyuga los espíritus, los avasalla, y sin razonarles nada los tortura y los conmociona; y siempre con el único pobre recurso de que él dispone, pero que siente sin que nadie se lo haga sentir, por sí mismo, desde el fon-

do de su alma, con la línea del contorno, con el movimiento.

Esto me hace pensar que si Berruguete, como yo supongo, se formó en Italia y allí encontró almas hermanas que fortaleciesen la suya y le diesen aliento para seguir las inclinaciones propias de su temperamento peculiar, no hubiera tenido razón de ser su arte, sin embargo, en aquel país, como efectivamente ocurrió, puesto que tuvo que volver a España. Y aquí se presenta el punto más difícil de todo este problema. ¿Qué fué Berruguete, italiano o español?

Independientemente de su nacimiento, ya he expuesto mi parecer sobre todo aquello que el artista ha tomado del ambiente, con lo cual ha reforzado seguramente su personalidad, pero sin confundirlo con ésta; de lo que ha tomado de fuera, de lo que no es su alma, aunque claro está que nunca tomará más que lo que convenga y se ajuste a lo que él sienta, a su temperamento. En este sentido, yo creo que Berruguete es un escultor italiano, pero italiano de la primera mitad del siglo XV. Pero esto es decir muy poco, pues por encima de esto hay que poner a los elementos individuales, ingénitos, no aprendidos en ninguna parte, esas aportaciones que las grandes figuras traen al arte universal; lo que corrientemente se llama genio.

Y ya en este terreno, es indudable que hay una íntima relación entre el genio de los hombres y el genio de los pueblos, y que ella es la que nos lleva a adjudicar la nacionalidad más aún que el lugar del nacimiento o

el origen de los padres. Y esto es lo que yo creo: que hay una relación entre el genio de Berruguete y el genio del pueblo español: que el alma de Berruguete es castellana.

Podrá parecer que se opone a esto la escasa popularidad que aquí tuvo y la poca influencia que ejerció en las direcciones ideales de los otros escultores, lo cual no obedece, según mi parecer, sino tan sólo a que no pudo o no quiso amoldarse a la corriente estética que dominaba en aquel preciso momento; no que fuese la única ni la exclusiva de este pueblo, ni tampoco la que por sí sola se bastase a caracterizarlo, sino la que dominaba, la que entonces tenía la fuerza y quizás la siga teniendo. Afirmar otra cosa llevaría a cometer en muchos casos la injusticia de suponer que la historia de un pueblo se reducía, las más de las veces, a la historia de su vulgo, por ser el que siempre prepondera por su número, y el que casi siempre realiza los actos. Y precisamente es lo contrario. ¿Qué nos importan, para la historia de la pintura española, los nombres de Navarrete el Mudo, Antolínez o Cerezo? Éstos podrán ser materia de la historia, pero no la informarán ni marcarán sus períodos o sus direcciones, como Velázquez, Goya o el Greco, a pesar de haber nacido en Creta, y de no haber formado escuela ni tenido secuaces, y de que el vulgo de todos los tiempos lo haya supuesto loco.

Yo no me atrevo a afirmar que exista una paternidad espiritual entre Berruguete y el Greco, pero sí es indudable que tienen muchas notas comunes, que son una

coincidencia, dos momentos ideológicos que se dan, de un modo exactamente igual, aquí en España, y solamente aquí, a pesar de que los otros países también tuvieran barroquismo, idealismo y hasta naturalismo, en grados superiores a como lo teníamos nosotros.

Téngase también en cuenta, que uno y otro tuvieron que buscar refugio en nuestro suelo; que ambos vinieron de fuera, de Italia, donde tampoco echaron sus espíritus muchas raíces, y donde no debían marchar muy bien sus asuntos cuando se vinieron; y que aquí, aun encarnando unas tendencias muy opuestas a las que imperaban, recibieron encargos en abundancia, ganaron dinero y aun sin ser entendidos, alcanzaron fama. Tampoco se debe olvidar que no son precisamente los críticos más eminentes del extranjero los que han tratado con más benevolencia a Berruguete.

De sobra se me alcanza, que con todo esto no hago otra cosa que tratar por fuera la cuestión, sin meterme en su fondo, y que debiera completar este trabajo señalando con precisión los puntos que tuviera de común el genio del artista con el genio del pueblo castellano. Pero además habría que aportar las pruebas; que terminar este asunto con una demostración, sin que bastara con mi creencia y con una simple exposición de las notas que yo encuentro; y para esto no creo que conozcamos todavía de un modo suficiente el alma de nuestra historia; que podamos trazar de un modo preciso, sin que dé lugar a dudas, toda la complicación de matices que caracterizan al espíritu de Castilla, ni señalar las notas que

pueda tener de común el carácter del hombre más eminente con el más humilde de los aldeanos. Yo al menos tengo que confesar que no me encuentro con fuerzas para esa tarea.

CAPÍTULO III

NOTAS BIOGRÁFICAS

FUÉ Alonso González Berruguete el hijo mayor del pintor Pedro González Berruguete y de su legítima esposa Doña Elvira González, residentes en Paredes de Navas, donde según parece debió nacer aquél. La fecha exacta de este nacimiento no es posible precisarla, pero se sabe por un acta de curaduría de los hijos de Pedro Berruguete, extendida en Paredes de Nava el 6 de Enero de 1504, que Alonso era en esa fecha mayor de catorce años y menor de veinticinco [1], lo que lleva a la afirmación de que no pudo nacer después de 1490. Tampoco pudo ser antes de 1486, porque en otro de los documentos citados por el Sr. Martí, consta que Doña Elvira González era todavía, en 1511, curadora de su hijo Alonso por no haber cumplido éste los veinticinco años. Estos datos refutan la afirmación de Ceán [2], que lo supone nacido en 1480, y la misma de Berrugue-

[1] El descubrimiento de estos documentos y otros que siguen, se deben al Sr. Martí y Monsó, que los ha publicado en sus *Estudios histórico-artísticos*, pág. 104 y siguientes.

[2] Diccionario.

te, que al prestar una declaración en 1559 dice tener sesenta años, seguramente quitándose edad.

En la citada fecha de 1504, debía haber muerto ya su padre, cuando se solicitaba la curaduría para el hijo mayor, Alonso, y para los otros, Pedro, Cristina, Isabel, Catalina y Elena, que no habían cumplido los catorce años, se pedía a su vez la tutoría. También entonces, lo más temprano, es cuando se pudo verificar su viaje a Italia, de la que hasta ahora se ha supuesto que regresó en 1520, pero que según las últimas investigaciones del Sr. Allendesalazar [1], debió ser mucho antes, puesto que en 1520 era ya pintor del Emperador y había estado a punto de embarcar con él en La Coruña.

De su estancia en Italia se sabe por noticias de Vasari, que copió en Florencia los cartones de la *Guerra de Pisa* que había ejecutado Miguel Ángel, sin que sea posible entresacar de la cronología, siempre defectuosa, de este escritor, la fecha exacta en que esto ocurrió. A este propósito, reproduce el Sr. Cruzada Villaamil [2] dos cartas de Miguel Ángel, recomendando en la primera a un *giovine spagnuolo* para que se le permita ver los cartones, y conformándose en la segunda con que no haya sido posible atender a sus deseos y dando el encargo de que se haga igual con los demás que lo soliciten. No creo que esto tenga una gran importancia, aun en el caso,

[1] *La familia Berruguete.* («Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones»). Septiembre de 1915.

[2] «Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete», artículo publicado en el *Arte en España*, 1886.

poco probable, de que este *giovine spagnuolo* fuese nuestro Berruguete, y que esas cartas desmintiesen la afirmación de que estudiara los célebres cartones, porque si no directamente, pudo verlos y estudiarlos en los grabados y copias que de ellos se hicieron por los más afamados artistas de entonces.

También dice Vasari, que ya en Roma fué elegido por Bramante, al mismo tiempo que Zaccheria Zacchi da Volterra, el Vechio da Bologna y Jacobo Sansovino, para que cada uno hiciese una copia en cera del Laoconte y escoger luego entre ellas la que hubiese de ser fundida en bronce. Esta elección final la hizo como juez Rafael, quien dió la preferencia a la copia de Sansovino.

Vuelto a Florencia, recibió encargo de los monjes de San Jerónimo para terminar la tabla del altar mayor que había comenzado Fra Filippo Lippi [1], y que el mismo Berruguete no logró ver concluída por haber emprendido su viaje a España. Aun cuando no cabe la menor duda de que Vasari se refiere a una obra de Fra Filippo Lippi, es raro que habiendo muerto éste en 1469, se esperara para terminarla a los comienzos del siglo XVI, habiendo habido mientras tanto tan buenos pintores en Florencia. Quizás por extrañarle esto mismo, más que por una simple errata, sea por lo que el sabio profesor

[1] Estas noticias pueden comprobarse en Vasari (edición de 1832 a 1838).—*Vita di Filippo Lippi*, parte prima, pág. 406.—*Vita di Baccio Bandinelli*, parte seconda, págs. 779 y 780.—*Vita di Michelangelo Buonarroti*, parte seconda, pág. 983.—*Vita di M. Jacopo Sansovino*, parte seconda página 1070.

Justi, al tratar de esto en su prólogo al *Bædecker de España*, dé el nombre de Filippino Lippi —muerto en 1504— en lugar del de su padre Fra Filippo. Es lástima que haya desaparecido el citado cuadro.

A estas pocas noticias se limitan los escritores del siglo XVI y aun del XVII, y esto es lo que únicamente se sabe sobre la estancia de Berruguete en Italia [1]. Pero más tarde, en el XVIII, afirma Palomino [2], sin decir en qué se funda para ello, que fué discípulo de Miguel Ángel, a lo que luego añade Ceán [3] que acompañó a este maestro a Roma y le ayudó en muchas de sus obras, omitiendo también las razones que pudiera tener para tal afirmación y las obras en que lo supone interviniendo dejando entrever que fuera el sepulcro de Julio II. Debo confesar que sobre todo esto tengo muchas dudas, pues sabido es que Miguel Ángel se hace ayudar muy poco de sus oficiales, los trata con acritud y apenas si utiliza otros servicios que los de fundidores y picapedreros. Quizás se contara Berruguete entre aquellos pintores que fueron de Florencia para ayudarle en los techos de la Sixtina, y que al poco tiempo despidió con tan malas formas, después de borrar cuanto habían pintado [4]. De todos modos, la afirmación de Palomino y de Ceán pa-

[1] Hago caso omiso, por encontrarlas fantásticas y gratuitas, las conjeturas de algunos escritores que suponen una íntima amistad entre Berruguete y Andrés de Sarto, Bandinelli y otros artistas italianos.

[2] Museo pictórico.

[3] Diccionario.

[4] Vasari.

rece haber sido desconocida por los escritores anteriores, habiendo alguno, como Pacheco, que hasta pone en duda la relación artística entre Berruguete y Miguel Ángel, según puede verse en este párrafo que copio del *Arte de la Pintura* [1]:

«*... ha sido tan conocida la ventaja que han llevado a todos los demás artífices los que han seguido la gran manera de Micael Angel (que como se ha visto fué la luz del dibujo) que Gaspar Becerra quitó a Berruguete gran parte de la gloria que había adquirido, siendo celebrado no sólo en España, pero en Italia, por haber seguido a Micael Angel...*»

De todas estas noticias, lo único que yo saco en claro y que creo poder afirmar, relacionando los textos con lo que muestra la misma obra de Berruguete, es esto: 1.° Que estuvo en Florencia, donde debió residir bastantes años, y donde estudió las primeras esculturas de Miguel Ángel, pero también las de otros muchos artistas, principalmente los de la primera mitad del siglo XV. 2.° Que del mismo modo estuvo en Roma, aunque esta influencia sea menos marcada, y que de allí le interesaron particularmente los techos de la Sixtina y el Laoconte. 3.° Que puede ser, aunque no lo afirme de un modo tan seguro, que también visitase Bolonia, Milán, Pavía y Nápoles, pues encuentro en sus esculturas algunas reminiscencias de los relieves de Quercia en San Petronio y algo que se aproxima a los adornos y decora-

[1] Edición de 1866, tomo I, pág. 317.

ción de la cartuja de Pavía y a trabajos de Giovanni de Nola, pero esto, vuelvo a repetir, no me aparece tan claro e indudable.

Vuelto a España, afirma Jusepe Martínez [1] que recibió encargo del vicecanciller de Aragón, D. Antonio Agustín, de labrar un retablo para su capilla de Santa Engracia, en Zaragoza, y el sepulcro que había de contener sus restos, obras que llevó a feliz término con toda perfección y que por desgracia fueron destruídas durante la invasión francesa. El mismo escritor añade [2] que las obras que Berruguete labró en Zaragoza ejercieron gran influencia en el estilo de Formente, por ser la manera de aquél «*más gentil y delgada*» que la de éste. Afirma, por último, Jusepe Martínez, que Berruguete residió en la capital de Aragón más de año y medio, y que la eligiera por patria «*por hallarse en ella honrado y estimado*», si no lo hubiera llamado a su corte el emperador Carlos V. Se ve, por esto, que el artista trajo de Italia su reputación hecha, y que no tropezó en los comienzos de su carrera con las dificultades que otros han tropezado, pudiendo seguir libremente sus propias inspiraciones, sin necesidad de atender a los gustos y prejuicios artísticos de su tiempo, y hasta imponiendo su estilo a los escultores de más fama.

También se comienza a ver ya, lo que después se verá

[1] *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.* Edición de 1866, pág. 174.

[2] Obra citada, pág. 166. No afirma este autor, como luego han hecho otros, que Berruguete fuese a Huesca y allí diese consejos a Formente.

más claramente, que quienes encargan obras al artista son siempre el monarca, sus ministros, los obispos y los abades de los grandes monasterios, gentes todas de un nivel cultural muy superior, las más aptas del reino para admitir innovaciones de una inspiración artística, y las que podían estar más familiarizadas con los gustos de otros países. No creo que Berruguete tuviera nunca que atender a las indicaciones del público ni de sus compradores, sino que, por el contrario, dada la reputación que desde un principio debió traer, él sería el que impusiera su manera, fuera o no comprendido, y el que dirigiera el gusto de los demás escultores; y si en su obra se nota evolución y tendencias progresivas a la calma y a la mayor simplicidad, más debió ser por la influencia del ambiente colectivo y total que por imposiciones singulares. Creo, pues, que Berruguete supo imponerse desde un principio y no tuvo que sufrir tiranías del vulgo castellano, a lo que se debe que su arte, laudable o reprensible, se haya conservado puro, tal como él lo sentía, y sin grandes influencias de la sociedad de su tiempo.

Después se afirma que fué nombrado por Carlos V pintor y escultor de su cámara «*y le mandó hacer varias obras para el Alcázar de Madrid y para el palacio que se construía en Granada; y más adelante le hizo su ayuda de cámara*» [1]. Las obras del Palacio de Madrid, si se llegaron a ejecutar, debieron perderse en el incendio que destruyó aquel edificio; pero en Granada,

[1] Ceán: Ob. cit.

aun cuando en el «Palacio de Carlos V» no se encuentre entre sus esculturas el menor rastro de la mano de Berruguete, existe en la iglesia de San Jerónimo un soberbio *Santo Entierro* atribuído antes de ahora a éste, y aparece además, entre los documentos encontrados por D. Patricio Ferrer [1], un Francisco de Berruguete, pintor de S. M., que a la vez era escultor, que ejecutaba allá quince cuadros al fresco para la Capilla Real. Aun cuando el nombre propio sea diferente, y por aparecer varias veces en el documento y escrito siempre del mismo modo no puede dar lugar a la sospecha de que se haya cometido una errata, también es extraño que no vuelva a aparecer en toda la historia del arte español este artista, que a juzgar por el puesto que ocupaba, debía ser de los primeros de entonces, y que coincide con nuestro Alonso, no sólo en ser pintor y escultor del Emperador, sino también en que en sus pinturas solía poner «*los campos de oro de musayco a la manera de Italia*», como se estipula en uno de los documentos publicados y como aparece en los cuadros del retablo de San Benito. Tal vez se trate de un nombre compuesto o de una mala información del escribiente que extendiera la primera escritura, porque en los otros documentos que siguen, como si no hubiera completa seguridad en el nombre, siempre que se cita al artista, se lo hace sólo con su apellido de Berruguete.

A pesar de éste y de otros viajes que se supone hicie-

[1] Fueron publicados en la *Revista de Archivos*, tomo IV, año 1874, páginas 70 y sig.

ra en estos primeros años de su vuelta de Italia, Berruguete siguió siendo vecino de Paredes de Nava, donde residían su madre y hermanos, hasta el año 1523, en que le fué concedido por el Emperador el extraño cargo de escribano del crimen en la chancillería de Valladolid (1.° de Octubre), con cuyo motivo pasó a avecindarse a esta villa. La misma rareza de este cargo, concedido a un artista, hizo suponer a los escritores que se ocuparon en biografiarlo, que se tratara sólo de un simple título honorífico que no llevara aneja ocupación alguna; pero el Sr. Martí y Monsó [1], que tantas noticias ha aportado sobre este escultor, demuestra documentalmente que desempeñó tal cargo de un modo real y efectivo, si no por sí mismo, por sustitutos que ponía, obteniendo de él pingües ganancias, hasta que al fin, en 31 de Octubre de 1542, con el consentimiento del Emperador, traspasó el oficio en la persona de Álvaro de Prado, por la respetable suma de cuatro mil ducados de oro.

Por un documento conservado en el Archivo de Simancas, y dado a conocer también por el incansable Sr. Martí [2], se concede facultad, en 14 de Febrero de 1526, a él y a su legítima esposa doña Juana de Pereda, para hacer mayorazgo en uno de sus hijos, que, por lo que se desprende del citado documento, no debían haber nacido aún, lo que hace suponer que el matrimonio se efectuara poco antes. El mismo Sr. Martí nos hace sa-

[1] Ob. cit., págs. 117 y sig.
[2] Ob. cit., pág. 108.

ber documentalmente que la familia de doña Juana de Pereda residía en Medina de Ríoseco, y ella era hija de Francisco Valenciano y Francisca de Pereda, teniendo por hermanos a Hernán Gómez Valenciano, el cual estuvo en Flandes, Antonio de Pereda, Damiana Sarmiento, el licenciado Jerónimo de Pereda Valenciano y Francisco de Pereda, fallecido en Panamá.

De este matrimonio nacieron cuatro hijos. El mayor, Alonso Berruguete y Pereda; doña Petronila de Pereda, doña Luisa Sarmiento, que llevó el apellido de una hermana de su madre, y Pedro González Berruguete, el único que se sabe de un modo fijo el año en que naciera, 1544.

Al mayor fué, naturalmente, al que sus padres aplicaron los beneficios del mayorazgo, y las hijas Luisa y Petronila contrajeron matrimonio el 29 de Enero de 1556, con los hermanos Diego y Gaspar de Anuncibay, respectivamente, llevando la primera siete mil ducados de dote, y solamente cinco mil la segunda, aportando a su vez sus respectivos maridos seiscientos y quinientos ducados en concepto de arras [1]. Estos hermanos Anuncibay eran nietos de Diego de la Haya, uno de los primeros banqueros de Valladolid, y el mismo que diez y nueve años antes había encargado a Berruguete el hermoso retablo de la capilla de los Reyes, que él fundara en la iglesia de Santiago. El mayor de estos hermanos, en quien había de recaer otro mayorazgo fundado

Martí: Ob. cit., págs. 110 y sig.

por su abuelo, debía ser Diego, y tal vez por esto, más que por predilección afectiva de aquél o de sus suegros, llevara al matrimonio más crecidas arras y recibiera a su vez mayor dote, a pesar de que su esposa parece que fué la menor de las dos hijas del artista. Otra de las cláusulas de estas capitulaciones matrimoniales estipulaba que Berruguete y su esposa recibirían en su casa y mantendrían a los nuevos esposos y *a sus criados*, y aunque inmediatamente después se originó un pleito entre yernos y suegro sobre el pago de las dotes, parece que esto no influyó gran cosa en el afecto de aquella familia, no sólo porque siempre siguieron viviendo juntos, sino porque algún tiempo después aparecen los hermanos Anuncibay y sus esposas fiando a Berruguete cuando contrata el retablo de Cáceres (1558) y algo más tarde (1567), doña Juana Pereda, muerto ya su esposo, fió a su vez a su yerno Gaspar, con motivo de un contrato de censo.

Esta numerosa familia podía vivir cómodamente, por mucho que se aumentara, en la casa-palacio que en 1528 se había labrado el artista en el propio Valladolid, en la calle de San Benito —entonces «calle que va a San Julián», esquina a la de Milicias—, antes «calle que va a San Miguel». Tal vez fuera esta casa, si no apareciera tan transformada por obras posteriores, el monumento que diera alguna luz sobre Berruguete arquitecto, y aun tal como hoy aparece se ven en su patio unos capiteles de forma originalísima, y algún que otro detalle ornamental que denotan a un artista personal e independiente, que

no se sujeta a trabas y que sigue ante todo sus inspiraciones propias; pero estos elementos son muy escasos para fundamentar un estudio serio [1].

Esta casa, que formó parte del mayorazgo, se conservó en los descendientes del escultor hasta mediados del siglo XVII, que pasó a otra familia, uno de cuyos miembros la cedió por testamento a la Compañía de Jesús. Al incautarse el Estado de los bienes de ésta, fué otorgada el año 1770, en una venta judicial, al cuerpo de Milicias, que estableció en ella su cuartel. Hoy día está dedicada a oficinas de ingenieros militares.

En esta casa, y en otra muy cercana también de su propiedad, debió tener establecido su taller y en ellas debió labrar la mayor parte de sus obras, pues aunque la sillería de Toledo parece que se talló en esta ciudad, y en locales que al efecto debió ceder el cabildo, y el sepulcro de Tavera me inclino a creer que se trabajó en Madrid, se sabe documentalmente que muchas otras se hicieron en Valladolid, y otras, de las que no se tiene noticia, es de suponer que se labraran en estas casas, donde había lugar suficiente para las obras y para un gran número de ayudantes, y consta, además, que Berruguete hacía viajes allá con gran frecuencia. El retablo de Cáceres, por ejemplo, contratado en los últimos años de su vida, y cuando se ocupaba en otras obras que trabajaba en otros lugares, consta que se hizo allá,

[1] Martí: Ob. cit., pág. 128, da tres apuntes de detalles de la casa de Berruguete, y Cruzada Villaamil, en un artículo sobre el artista, publicado en *El Arte en España*, 1862, reproduce un dibujo de Carderera.

y que desde allí se envió después de su muerte, para ser colocado en la capital extremeña.

En esos talleres de Berruguete, lo mismo que en los de otros grandes escultores de entonces, es muy difícil determinar la labor que se reservaba a sí el maestro y la que solía encomendar a sus oficiales. Desde luego, parece natural que fuera aquél el que asumiendo la responsabilidad de los trabajos y firmando los contratos, llevara su dirección general; él haría las trazas de la obra total y dibujaría los cartones con la composición de cada historia y la actitud de cada imagen aislada; haría correcciones a los ayudantes, y se reservaría la labor de algunos trozos o detalles. Lo que desde luego está fuera de dudas es que jamás un maestro, por sí solo, labraba completamente una obra, sobre todo si era de gran empeño, como los retablos, sepulcros o sillería, que son las que principalmente solía contratar este escultor; y esto, no sólo por la dificultad material de que las llevara a cabo un sólo hombre en el corto espacio de tiempo en que se comprometían a terminarlas, sino porque en el caso particular de Berruguete, que lo mismo se podría decir de otros muchos, hay documentos en los que se estipula de antemano qué es lo que ha de ejecutar el maestro, y qué los oficiales; aparte de que algunas obras están delatando una variedad grande de estilos y diferencias notables en las calidades.

Así vemos que una de las condiciones que se ponen en el contrato para construir el retablo de San Benito, en Valladolid, dice: «*Otrosi: que las historias del pincel*

e imagenes vayan de mano del dicho maestro, especial que las de bulto sean desbatadas de su mano, y rostros y manos de la misma mano acabadas»

«Otrosi: que las historias de pincel sean todas acabadas de su mano» [1].

Y en el pleito que sostuvo Berruguete contra D. Alonso Niño sobre la pintura de un tríptico [2] se encuentran estas interesantes declaraciones:

Gregorio de Ribera, «... *vió a alonso berruguete dentro en la ygl^a de nra señora santa maria de sant lorente debuxar los quartones pa las puertas... y el dho berruguete y sus criados como pintaban las dhas puertas»*.

Alonso Ortega «... *este dicho t^o vió pintar la vna puerta por vn carton quel dho berruguete abia echo en papel para q̄ la dha obra fuese mejor por que no obiese falta en ella e q̄ hera el debuxo del dho carton el decindimyento...»*

Andrés de Melgar «... *este dho testigo bibiendo con el dho alonso berruguete fue en pintar pte de las dhas sobrepuertas...»*

A más de estos y otros documentos que se podrían traer a colación, todos los críticos han notado en el sepulcro del cardenal Tavera tal diferencia de estilos y calidades, que por ello y por ser esta la última obra de Be-

[1] Inserta el contrato íntegro Bosarte en su «Viaje artístico» y Cruzada Villaamil en un artículo titulado «D. Alonso Berruguete y González», publicado en la revista *El Arte en España*. 1862.

[2] Martí: Ob. cit., pág. 133.

rrugueté llegaron a suponer que éste habría muerto sin terminarla y su hijo Berruguete y Pereda se habría encargado de labrar el resto, a lo que se opuso el Sr. Martí y Monsó, probando con documentos, que el padre, antes de morir, la había dejado concluída y hasta aprobada por los peritos. En el retablo de Cáceres, otra de sus últimas obras, juzgando su manera, no cabe tampoco duda de que no puso su mano más que en la historia de San Francisco, aunque también se echa de ver que si no labradas por él, las otras historias han sido ejecutadas por sus cartones. Por último, hay grandes relaciones, que en otro lugar explicaré, entre la Transfiguración de Úbeda, que nadie duda que sea suya, y el retablo de la Capilla del Obispo, aquí en Madrid, que se atribuye a su discípulo Giralte, lo que parece indicar que hubo una participación de éste en aquel trabajo.

En esta casa no vivía, con la familia, la madre del artista doña Elvira González, que continuó en Paredes de Nava hasta los años 1542 o 43 en que debió fallecer [1], cuando su hijo Alonso trabajaba en Toledo la sillería de aquella catedral. Durante el tiempo que duró esta obra, o parte de él cuando menos, debieron ir a esta ciudad su esposa e hijos, puesto que allí nació el menor de éstos en 1544, viaje que se explica fácilmente, puesto que allí tenía el artista, por cuenta del Cabildo, casa holgada y taller. En todos los demás tiempos de la vida del escultor aparece siempre su familia viviendo

Martí: Ob. cit., pág. 110.

en sus casas principales de Valladolid, cuando no era en su señorío del lugar de la Ventosa.

Porque debo advertir también que Berruguete llegó a ser señor de vasallos, del lugar de Ventosa de la Cuesta, con facultad para poder construir una casa fuerte y para que «*él... e los ssus herederos... ssean sseñores propietarios del dho lugar y ussan y exeçan la jurisdiccion del por ssus perssonas o por ssu alcade mayor y otras justicias que para ello puedan poner en su termino*» [1], señorío que compró el año 1559 por precio de 1.920.000 maravedises [2], a razón de 16.000 por cada uno de los 120 vecinos de que se componía el dicho lugar; a lo que había que añadir el valor de las

[1] «Capitulaciones entre la infanta gobernadora D.ª Juana y Berruguete», publicadas por Martí. Ob. cit., pág. 122.

[2] Cantidad equivalente a 56.470 reales de plata o de vellón, puesto que desde la pragmática de 1497 valían lo mismo uno y otro, por lo menos oficialmente. Pero téngase en cuenta que en el siglo XVI tenía el real una cantidad de plata y, por lo tanto, un valor aproximadamente doble de lo que ha tenido en los últimos tiempos, lo que hace subir la anterior suma a 112.940 reales de vellón, de los que circularon desde Carlos II hasta la implantación del sistema decimal, o sean 28.235 pesetas. Y esto es en cuanto al valor absoluto de la moneda, que en cuanto al valor de ésta en su relación con las mercancías, existe conformidad de opiniones para estimarlo muy superior al de hoy, y aun hay autor que lo llega a calcular, para los reinados de Carlos V y Felipe II, en una proporción de 7, esto es, que con una cantidad de plata convertida en moneda se podían adquirir siete veces más mercancías de las que se adquirirían hoy; o lo que es igual, que la plata valía entonces siete veces más que hoy; y aunque este cálculo no pretende, ni con mucho, ser exacto, aplicándolo al caso presente nos daría la respetable suma de pesetas 197.645, que pagó Berruguete por su señorío, sin contar las alcabalas.

alcabalas, por las que tuvo que pagar «*quinientos e quarenta maravedis por cada uno de los vezinos que ubiere en el dho lugar que ssi ubiese alguno ssituado perpetuo en las dhas alcabalas sse desquente por cada millar treynta e sseis mill maravedis*».

Esto, lo mismo que las grandes dotes que entregó a sus hijas, independientemente del mayorazgo que había fundado, la magnificencia de su casa y la esplendidez con que, por otros documentos, se sabe que ayudaba a sus parientes, son datos para suponer que debió llegar a reunir un gran capital en los últimos años de su vida, y que toda ella la pasó sin apuros materiales, que tanto influyen a veces en la historia artística de muchos grandes maestros. Los precios en que contrataba sus obras parecen muy superiores a los que ponían otros artistas de gran fama; pero no es esto suficiente para establecer nada de un modo seguro, porque un retablo, una sillería o un sepulcro, son trabajos muy complejos que pueden variar mucho de valor, según sea mayor o menor su riqueza, su magnitud o su complicación, y muchas de las obras similares de otros escultores, cuyo precio nos es conocido, están hoy perdidas. Sin embargo, puede asegurarse, como regla general, sin temor a equivocarse, que Berruguete cobraba muy bien sus obras, mejor que la mayoría de los escultores contemporáneos, lo que no tiene forzosamente que indicar, en mi opinión, que fuese comprendido, sentido y solicitado por el público de su tiempo, ya que, como dije más arriba, era una clase superior y especialísima la que le hacía

los encargos, aunque quizás por esto mismo, por la fama que trajera de Italia y por la protección del emperador, consiguiera imponer una moda, aceptada por los demás sin reflexión, e influyera en los otros artistas que convivieron con él o le siguieron. Pero del mismo modo se puede afirmar también que si Berruguete no imprimió una huella honda y duradera en el arte castellano, tampoco se dejó influir por el vulgo de su tiempo, del que podía hacer caso omiso gracias a su renombre y a su fortuna material.

Los precios de sus obras —las veces que se conoce— y la historia particular de cada una, tendrán su lugar adecuado al pasarles revista en el «Catálogo» que va a seguir; ya sólo me queda terminar, apuntando que Berruguete murió entre los días 13 y 26 de Septiembre de 1561, puesto que el 13 consta que se le hizo un pago a cuenta del sepulcro de Tavera, y del 26 existe ya un documento de su viuda y su hijo mayor [1], en que se da poder a Fernán González, maestro de cantería, para cobrar ciertas cantidades, en que se hace constar que ya había muerto. Según la afirmación de D. Pedro de Salazar y Mendoza —en el *Chronicó de el Cardenal Don Juan Tauera*— este fallecimiento ocurrió en el hospital de Afuera, de Toledo, en un aposento que cae debajo del reloj, y conforme a las demostraciones del tantas veces citado Sr. Martí, el cadáver fué trasladado al lugar de la Ventosa, en cuya iglesia recibió sepultura.

[1] Foradada y Castán, en un artículo publicado en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1876.

Obras posteriores han borrado del pavimento de dicho templo todo rastro del lugar que ocupara.

Esta es la biografía de Berruguete, expuesta a grandes rasgos y resumiendo en forma breve trabajos ajenos. No ofrece nada saliente y original, como lo ofrece su arte. Aparte las escasas e inseguras noticias que nos da Vasari, no se ha podido encontrar por los demás autores más que los contratos, pleitos, estipulaciones matrimoniales de sus hijos y otros documentos que reconstituyen al hombre, sin que éste ofrezca el interés que ofrece el artista. Los rasgos íntimos del carácter permanecen inéditos. Con su formación artística ocurre lo propio. Hasta ahora no conocemos más que al padre de familia y al fabricante de esculturas, siendo de esperar que una personalidad tan singular y tan saliente como la de Berruguete artista, tenga una pareja semejante, como la tuvieron Hernández, Cano y Mena, en el Berruguete hombre; pero hasta ahora la crítica erudita no ha llegado a ello, y es de temer ya que no llegue nunca. Hoy por hoy lo interesante, debo confesarlo, no es Berruguete, sino su obra.

CAPÍTULO IV

C A T Á L O G O

OLMEDO: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS (Figs. 1 a 4.)

UN artista casi contemporáneo de Berruguete, Juan de Arfe Villafañe [1], es el primer escritor que le atribuye el retablo de la Mejorada, que hoy está en la iglesia de San Andrés, de Olmedo. Después, Palomino, Ceán, Llaguno y todos los críticos que se han ido ocupando del gran escultor, han seguido sosteniendo la opinión de Arfe, hasta que un historiador de Valladolid, D. Juan Ortega y Rubio [2], negó de plano la tal atribución, fundándose en que el retablo tenía un letrero en el que se decía: «Esta obra mandó fazer la Señora Doña Francisca de Zúñiga en el año 1576 años», quince después de la muerte de Berruguete. Así estaban las cosas, cuando un erudito infatigable, D. Juan Agapito y Revilla, al que tanto y tanto debe la historia

[1] La primera edición de su tratado *Varia conmesuración para la Escultura y Arquitectura* fué impresa en Sevilla el año 1588, veinticuatro después de haber muerto Berruguete.

[2] *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, tomo II, pág. 288.

de la escultura castellana, pudo apreciar por sí mismo, en una visita que hizo a Olmedo [1], que el guarismo que Ortega y Rubio leyó como un 7 era en realidad un 2, escrito, como entonces se acostumbraba, en la forma de Z, observación que yo mismo he podido plenamente comprobar meses después, con lo cual resulta que el año en que se mandó hacer este retablo fué el de 1526, desvaneciéndose así todas las dudas y volviéndose a tener esta obra como el propio y auténtico retablo de la Mejorada.

Esto parece comprobar además el estilo de las esculturas, que ofrece bastantes coincidencias con el de todas las obras de Berruguete, aunque la técnica desmerezca en muchos trozos y acuse bastante la mano de los ayudantes. Muy descuidado de factura, pero terrible e imponente, es el Cristo del ático, que con el de Brunellesco, en Florencia, su hermano de espíritu, forman una pareja de Cristos intensamente dramática. No hay en ellos dolor definido y concreto, ni físico ni moral, sino sugestión de dolor, de angustia y de tristeza. Sus labios no están contraídos como los de otros Cristos, ni sus ojos en blanco, ni sus miradas son lánguidas, ni siquiera sus rostros son bellos o agradables: son feos. Y más que dolorosos son tristes, muy tristes, con una tristeza honda y escondida, que no se precisa, pero que se siente y que sobrecoge. Bastante mal ejecutados; el de Olmedo

[1] Estas noticias fueron publicadas en el número de Junio de 1915 del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, en un artículo titulado «El retablo mayor de San Andrés de Olmedo».

muy a grandes rasgos y muy sin matices; el de Florencia muy defectuoso en su anatomía; se ha mirado al espíritu y no al cuerpo. Coinciden en las proporciones; coinciden en las líneas; coinciden en la disposición del paño ceñido y de pliegues menudos y horizontales, y en la colocación de los pies y en la fuerte contracción de sus dedos. El de aquí, añade además un San Juan muy espiritado y muy seco y una Virgen muy extasiada en su adoración, que completan la melancolía del cuadro. Hay también una Magdalena a los pies, o un ángel, que recoge en un paño la divina sangre, tema al que luego el Greco dará tanto desarrollo.

La historia de la Anunciación la ha comprendido de un modo muy semejante a Donatello, en Santa Croce, de Florencia (figs. 3 y 5). También aquí sorprende el ángel a la Virgen estando ésta de espaldas en oración, con lo cual se complica el movimiento y se acentúa la impresión de sorpresa. El ángel es casi igual en una y otra; la Virgen es la que en el relieve italiano está ya levantada, y aquí permanece aún de rodillas, pero en ambas tiene la misma idealidad y el mismo sentido.

El recuerdo de Donatello lo debía tener muy vivo Berruguete cuando labró este conjunto, porque ha copiado además el Abraham del Campanile (fig. 17), en la figura que está a la derecha del rondo, en la parte inferior e izquierda del retablo. También muestra gran predilección por el rey adorante que labró Ghiberti en la primera puerta de Bautisterio, y que aquí, como en otras muchas composiciones de Berruguete, se le reco-

noce en la Epifanía que está en la parte alta de la hilera derecha.

Tampoco faltan las reminiscencias clásicas, pues los dos pequeños relieves que se ven bajo los rondos en el banco, son un vivo recuerdo del Nilo y el Tíber, conservados el uno en el Museo del Vaticano y el otro en el del Louvre [1].

Por último, la Madona adorante del arte italiano, tan repetida por Fra Filippo Lippi, Botticelli, Ghirlandajo y tantos otros, aparece aquí, en la historia central de la hilada derecha, como luego la volveremos a ver en el tímpano de Huete (fig. 133).

Este retablo ha sufrido grandes restauraciones que lo han desfigurado por completo. Son posteriores toda la parte central, las columnas laterales y todo el entablamento que corre de la una hasta la otra; es decir, que salvando el banco, los cuatro relieves de la *Calle de la Amargura*, *La Anunciación*, *La oración del huerto* y el *Nacimiento*, y la escultura y talla de la parte superior, todo lo demás es moderno.

[1] Fueron descubiertos a fines del siglo XIV o comienzos del XV, en el emplazamiento del templo de Isis y de Serapis, en el Aventino, muy cerca de la iglesia de San Esteban. En 1430, cuando Poggio escribía su obra *De varietate fortunæ*..., no existían en Roma más que seis estatuas antiguas, entre las que se contaban estas dos.

VALLADOLID: RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE SAN BENITO, HOY EN EL MUSEO (Figuras 6 a 58.)

Esta es una de las obras más discutidas de Berruguete. Celebrada con entusiasmo o combatida con encono por críticos de todos los tiempos, ha sido el campo de acción donde idealistas y naturalistas, por darles algún nombre, se han encontrado siempre y han librado las poquísimas batallas que por ideales estéticos se han dado en esta tierra de Castilla. Y no sin fundamento. Puesto allí, en el lugar para que fué labrado, debía estar en pugna este retablo con todo lo que entonces se conocía. Y hoy, colocados sus restos en el Museo de Valladolid, a poca altura, en buena luz, ante la sed de emociones nuevas y variadas que domina a la sociedad moderna, todavía están aquellas figuritas desafiando, rompiendo tradiciones y arrollando prejuicios, sin haber perdido su novedad revolucionaria ni haber tampoco logrado penetrar en el alma del pueblo español.

Y aunque estos restos aislados no tengan ya la trabazón ordenada y la valoración diferente y armónica que tuvieron en otro tiempo colocados en el retablo, y aunque hayan perdido la fastuosidad y riqueza que ofrecieran en el conjunto, todavía forman la obra que caracteriza de un modo más perfecto el arte peculiar de Be-

rruguete. Ofrece como ninguna otra todas sus modalidades de inspiración, sus principales resortes estéticos y hasta las estridencias y defectos que tanto singularizan a este maestro. La ejecución de cada historia o estatuita es muy sobria y en ocasiones descuidada, cosa natural, ya que ninguna de ellas fué labrada para sufrir un análisis aislado, como ahora ocurre en el museo, sino para formar un conjunto; pero esta misma sobriedad es muy favorable para apreciar los recursos técnicos capitales que este artista empleara, ya que no hay abundancia de detalles pequeños ni variedad de matices en el modelado que lleguen a velar las grandes líneas o los planos dominantes.

La composición de sus relieves suele adolecer de confusa y de poco armónica en la ordenación: los protagonistas, o los que ejecutan la acción principal, que debieran disponerse de modo que atrajeran a sí todo el interés, hay ocasiones en que están valorados de la misma manera que cualquiera otra figura secundaria de una importancia meramente episódica. Para reparar esto, ha recurrido en algunas historias de la vida de San Benito, a dar a éste un tamaño mayor que el de los otros personajes que con él componen la escena, recurso nada italiano, que sin conseguir su objeto, causa un efecto de desproporción muy desagradable. En estas composiciones procura, como los donatellianos, dejar muy pocos espacios vacíos, cubriendo todo el campo, bien con figuras, bien con animales, edificios o accesorios; y cuando deja algún claro, lo hace siempre en la parte alta de la

línea media, de tal modo, que la ordenación general sea formando una gran masa que ocupe los dos tercios inferiores y luego suba hasta arriba por ambos lados del cuadro. Algo de esto ofrecen muchos relieves italianos de la primera mitad del siglo xv; en cambio, no es nada frecuente en Berruguete la composición en pirámide, que tan en boga estuvo en Italia durante el tiempo que pasó allí. También como los primitivos italianos, suele concentrar todo el interés en el centro del cuadro sin que jamás le ocurra llevarlo a uno de los lados.

En estos cuadros, que figuran siempre una acción concreta, tenía forzosamente el artista que explicar, que definir los movimientos, sin que fuera posible, como en las estatuitas de profetas y santos, salirse del asunto para expresar algo vago, latente, sin demarcaciones, o no tenerse que atener a él porque no lo hubiera. Pues bien, Berruguete, que es tan vehemente en las figuritas aisladas de este mismo retablo, aquí en los relieves, no siempre acierta con la silueta justa o con la línea expresiva; todavía en la *Destrucción del templo pagano*, en que se trata de una acción puramente física y material (véase figura 50), las actitudes no se apartan mucho de la realidad, aunque no tenga un gran equilibrio el que vacía el agua; pero en esta misma historia, la figura del santo es anodina, inexpresiva, permanece fría y completamente muda; e igual ocurre con esta misma figura en todas las demás historias. *La Circuncisión* (fig. 48) es una operación quirúrgica más que un cuadro religioso; está concebida de un modo vulgar, poniendo acción precisa-

mente donde la discreción vedaba el ponerla, y una curiosidad en los otros personajes que, aunque pueda estar muy en consonancia con el asunto, no lo está tanto con el buen gusto. La otra historia, en la que San Mauro, por la intercesión de San Benito, saca de las aguas a San Plácido (fig. 51), es una fría conversación, a la que San Benito permanece indiferente, mientras San Plácido espera con cierta ansiedad el resultado. Es muy primitiva y candorosa, además, la manera cómo están tratadas las aguas en este relieve.

Más interesante es la *Epifanía* (fig. 47), aun cuando su ejecución sea tan desigual que induzca a pensar en los ayudantes; la Virgen es elegante, majestuosa y digna, recordando mucho a las madonnas florentinas, especialmente a algunas de Donatello, aun estando muy lejos de la inspiración dramática y honda que siempre ofrecen las de este escultor; el Niño resulta demasiado robusto, impresión que todavía acentúa más la escasa longitud del cuello; su cuerpo es, sin embargo, de hermosa ejecución, muy ajustado en su anatomía y muy blando, armonizando bellísimamente ambas figuras, tanto en sus proporciones como en la totalidad de sus líneas. Si estas dos figuras, tal como están reunidas, formasen un solo grupo exento, sería una de las obras más bellas de Berruguete; pero desgraciadamente se las ha rodeado de otros personajes muy desacertados en sus líneas y en su factura, que estropean completamente el conjunto. El rey, que a la derecha, va a besar los pies del Niño, recuerda mucho, como ya digo en otro lugar, a otro rey

que lleva a cabo la misma acción en la primera puerta de Ghiberti (fig. 46); pero en éste hay mayor nobleza en la actitud, mayor continuidad y cadencia en la línea dorsal, y más lógica en la acción, pues efectivamente besa, mientras que el de Valladolid interrumpe su acto con un movimiento, extraño y sin sentido, de la cabeza, por el que ya toda la figura no causa otra impresión que la de indiferencia y frialdad. El otro rey que detrás de éste entrega también su ofrenda, compone de un modo desgraciado con la figura anterior, ofreciendo ambas en sus espaldas un paralelismo de líneas y en la posición de sus brazos una identidad, que no tienen nada de bellas, y que denotan descuido y ligereza al pensar la composición; el tercero, el que está de pie en el fondo, con su rara silueta, más parece agredir a la Virgen que agasajarla; y en el lado opuesto, San José se esfuerza, sin conseguirlo, sólo en no estorbar y en llenar buenamente un espacio, ya que su presencia era necesaria. La proporción de cada figura aislada no es muy justa, y muchísimo menos la de cualquiera de ellas en su relación con las demás, especialmente con la Virgen, que si se pusiera de pie, resultaría una giganta comparada con aquellos pigmeos.

Todo esto sugiere la idea, como ya digo, de que otros oficiales hayan labrado estos relieves bajo la dirección más o menos directa del maestro, pues aunque el contrato obligaba a éste a hacerlos por su propia mano, tenemos muchos ejemplos de contratos celebrados con diferentes escultores, en los que, a pesar de exis-

tir cláusulas semejantes, no cabe duda de que la mayor parte del trabajo fué ejecutado por oficiales. Aquí se da el caso de que muchas de las imperfecciones que se notan no son las imperfecciones características de Berruguete que se ven aparecer en la mayor parte de sus obras, sino simples desaciertos de escultor poco perito, que no obedecen a ninguna finalidad, que pueda, con más o menos razón, disculparlos.

Pero si esto ocurre con los relieves no pasa lo mismo con las figuritas exentas, que aunque también presentan algunas imperfecciones, no son ya inconscientes y al descuido, sino queridas de antemano, puestas de propio intento, y en ocasiones subrayando y acentuando de un modo espontáneo la impresión que causa cada una o el conjunto de todas ellas. Sirva de ejemplo la colocada a la derecha en la figura 31. No cabe duda de que su hombro es enorme, desproporcionado, absurdo; pero puesta esta misma estatuita en la posición que debe tener, en su verdadero punto de vista (fig. 30), la deformidad desaparece como por encanto. Si la proporción fuese la justa, se estrecharían las espaldas y no daría esta escultura la sensación de peso abrumador, de fuerza vencida, de algo que se viene abajo, de agobiamiento y pesadez. No es esto decir que estas figuritas las haya hecho todas Berruguete por su propia mano; segumente, y como siempre ocurría, han trabajado en ellas varios escultores; pero estos escultores, tarde o temprano, acabarían obrando por su cuenta y encargándose de otros trabajos que realizarían ya en su propio nom-

bre; y es muy de notar que si en muchos lugares se ven obras plásticas de autores desconocidos que se clasifican como berruguetescas, lo son siempre por su decoración exuberante y por otros caracteres puramente externos, y únicamente las obras indubitadas de éste repiten del mismo modo las anomalías, rarezas e imperfecciones que se ven en estas estatuitas. Por ello creo que la intervención del maestro ha sido aquí mucho más directa; que ha encauzado el trabajo con su constante vigilancia; que ha prodigado los toques de su propia gubia muchísimo más de lo que le exigía el contrato; y que ha conseguido imprimir en toda la obra el sello de su arte e imponer su personalidad a sus oficiales. Lo ocurrido aquí debió ocurrir siempre en la construcción de estos grandes retablos, que materialmente no era posible que un solo hombre llevara a cabo, y sin embargo, con diferencias de factura y desigualdades tan sólo técnicas, siempre traducen fielmente el espíritu del maestro que los contrata, como ocurre con este de San Benito, y muy principalmente con estas esculturitas.

De todas ellas no hay una sola que aparezca tranquila, pasiva, sosegada o fría. Tampoco ninguna tiene una actitud natural ni frecuente; son una serie de visiones dinámicas que el artista ha soñado en sus instantes de agudización sentimental. Nada quieren narrar, ni aun siquiera las que tienen por asunto un hecho como el San Sebastián o el Abraham, sino hacer sentir de una manera inmediata, por una combinación de contornos y movimientos: son simples quejidos, suspiros, alaridos

desgarradores, sentidos en el alma misma de un modo amplísimo, general, sin concreción en ningún sujeto, porque muchas de aquellas figuras no imitan con fidelidad al hombre, ni en su forma ni en sus tribulaciones; no son sujetos que sufren, sino el mismo dolor vivo, el suspiro, la melancolía, la oración de las horas terribles; y casi todas tienden a lo alto, al supremo ideal, como se elevan siempre las almas cristianas en los momentos de angustia muy honda. Aquello, en su primitivo estado, debió ser el clamoreo universal de la naturaleza.

El recurso plástico para estos efectos, es el mismo en todas: la línea capital de la silueta, y esta línea aspira siempre a lo mismo, a expresar movimiento, y con estos movimientos se evocan las emociones; no se busque otra cosa. Hay figuras muy bien labradas; otras que no lo están tanto, pero a esto no se ha dado un gran valor; conmover, delirar, sugerir sea como sea, eso es lo que se ha querido.

El San Jerónimo, en quien me fijo (fig. 20), apoya el pie derecho sobre el león; en la mano del mismo lado tiene la piedra; estos son los atributos de ritual que no podían faltar. Pero el león no es tal león, ni por su tamaño ni por su forma, ni importa que lo sea, pues su misión única es levantar mucho el terreno para que la pierna, al descansar en él, forme un ángulo muy pronunciado e imprima a la figura un aire de inquietud nerviosa y de malestar; la piedra no golpea; se apoya en el pecho, como para interrumpir, con un descanso, la acción material, y concentrar toda la energía en la acción del alma. Esta

energía adquiere su mayor intensidad de expresión en el contorno de los hombros, en la tirantez del cuello, en la dirección de la cabeza, en la humedad y alargamiento de la barba, y la contracción de las facciones. No se puede precisar lo que aquello es, ni lo que hace sentir. Evoca un clamor agudo, lejano, triste, como el aullido del perro en la noche. La factura del pecho es soberbia. La osatura se acusa con dureza como en los viejos flacos. La piel cubre con holgura aquellas escasas carnes, dando impresión de flacidez más que de blandura. El cuello con sus cordajes, se pone en violenta contracción para dirigir hacia arriba la cabeza, y si lo consigue es a duras penas, con esfuerzo dolorido; parece que sus tendones chirrían como las maquinarias viejas. La barba, las facciones, la cabeza toda en sus detalles y en su conjunto, no dan la intuición de parecido; han debido ser vistas de un modo muy general; muy íntimamente ligadas con algún dolor; en un sueño de angustia; no tienen más razón de ser que su expresión. Por el contrario, la pierna es una lección de anatomía; tanto se quieren demostrar allí los conocimientos del cuerpo, que más parece de momia que de hombre vivo; la rótula y toda la articulación de la rodilla, la tibia, los huesos tarsianos, los de los dedos, todo está apuntado con una claridad de aula; pero, sin embargo, expresa y no distrae.

El San Cristóbal (fig. 34), suscita un recuerdo vago de los innumerables «fauno y Baco», «sátiro y Baco» y «Sileno y Baco», de las épocas griega y romana —alguno de los cuales estaba ya descubierto cuando Berru-

guete estuvo en Italia—, pero sólo en la agrupación y algo de las líneas. El santo marcha ligero, es elegante, esbelto, cadencioso en su andar; el Niño, por el contrario, es fuerte, robusto, recordando, por su forma, las diferentes estatuas de Hércules infante, tan frecuentes en la época clásica. Este niño debiera pesar mucho, y el santo agobiarse con el peso; y efectivamente, algo inclina el hombro, pero al mismo tiempo vuelve la cabeza, y de tal modo se combinan los dos movimientos, que más que fatiga expresan amor, ternura varonil, solicitud paternal, y junto con esto, un dejo vago de amargura, que sólo apunta en el rostro, y que armonizando con la gracia y gallardía de las proporciones, con el ritmo de la actitud y con la ligereza del movimiento de marcha, hace despertar una emoción poética de dulce melancolía.

Pero donde el artista llega al máximo de intensidad en la expresión, afinando su nota emocional, complicándola y revistiéndola de belleza y de amor y encantos, es en el San Sebastián (figs. 11 a 15).

Es interesante que Berruguete, que tanto se complace revelando en sus personajes los gritos íntimos de dolor del alma, rehuya, hasta en los asuntos que expresamente lo requieren, la expresión del sufrimiento material, que tanto había de agradar a las generaciones que le siguieron y que ya en su tiempo comenzaba a ponerse en moda. Sus Cristos y sus mártires son graves, sombríos, trágicos, pero ninguno derrama lágrimas, ni contrae sus facciones fuera de la medida, ni aun siquiera llora; expresan con la actitud y con el movimiento situaciones espi-

rituales, o las producen en quien las contempla, sin razonarle, sin demostrarle, por una evocación vaga; el rostro no hace nunca otra cosa que acentuar estas evocaciones del cuerpo todo. Así, este San Sebastián del retablo de San Benito, que es quizás la figura más contorsionada de todas las suyas, no da la impresión de dolor que dan todos los San Sebastianes de todos los países y todos los tiempos; lo que sugiere, más que explica, es la emoción de violencia, de atropello, que sufre el pobre niño, al mismo tiempo que de amor y simpatía por su juventud y su belleza. Aquella cara denota angustia, ansiedad; pero el cuerpo con su contracción tetánica, es quien da el nervio a la expresión; más dice aquella pierna izquierda retorcida hacia dentro, y la flexión de la cadera, y el cabello desordenado, que el rostro, no sólo de éste, sino de todos los santos españoles.

¿Sobre qué se sostiene? Esta es una pregunta que se debiera hacer. El cuerpo no cuelga del árbol; tampoco los pies apoyan en nada; la actitud es absurda; y, sin embargo, está tan velada la inverosimilitud por la fuerza enorme de la expresión, que no hay una sola persona de las que yo conozco que se haya hecho jamás esa pregunta. Del mismo modo cabría la cuestión de si es gordo o si es flaco. Las caderas y el pecho son de un niño extenuado; el vientre, de un hombre robusto; otro absurdo. Pero esa misma dureza y sequedad de pecho y caderas, son un recurso de gran maestro, porque con ellas ya puede acusarse todo lo que se quiera la musculatura del vientre, acentuarse los obscuros, exagerarse las promi-

nencias, sin el temor de que pierdan nunca su blandura y su morbidez, y la estatua entera ganará en virilidad y en expresión. No se vaya nunca a Berruguete con un criterio cerrado y naturalista. Berruguete no copia; no se somete al natural; no reproduce en sus obras las formas aparentes que ve, sino las emociones que siente. Si necesitamos un criterio, un término de comparación, busquémosle en nosotros mismos, que también somos naturaleza; en lo más hondo, en lo más vago y más escondido de nuestra propia sensibilidad; en aquello que tenga de común con la sensibilidad de los otros hombres, que ahí está el modelo principal que inspira al artista.

También hay aquí gracias y delicadezas; la elevación de los brazos pone de manifiesto la virilidad de sus músculos, que el escultor quiere ante todo ser varón, muy varón, sin dejar por ello de arrebatar con su hermosura, con su juventud y su candor. También deja ver en toda su amplitud el torso; torso fuerte y bello, en sus proporciones y en su modelado, que daría la impresión de frescura y morbidez aun cuando no tuviera policromía. Y este torso no está quieto, como nada de lo que hace Berruguete; se contrae con un movimiento rápido, de un solo instante, ligerísimo, de esos movimientos que sólo hacen los niños llenos de vida y que indican sorpresa, inquietud, vivacidad, infantilismo; y se vuelve hacia el lado derecho y se inclina al izquierdo, formando por éste una entrante en la cintura que interrumpe sólo por un momento la bellísima línea que,

partiendo del codo, va a terminar en la punta del pie. Por el otro, y en contraposición, un ángulo en la axila, una entrante sobre la cadera que aumenta su dureza, y aquella pierna que se retuerce hacia dentro como en una dislocación, como en el máximo de la violencia y de la contracción de los nervios, resumen y acento supremo de toda la expresión de la estatua entera. Y sobre todo esto la cabecita, tan infantil, tan candorosa, de mejillas tan enjutas y tan suaves, de cabello tan sedoso, avanzando sobre el torso con movimiento de ansia, de angustia, de algo que no se tiene y se necesita a todo trance, sin más espera. Y los pies, tan delicados y tan bellos; y las manos, finas, a pesar de sus deterioros; y el paño, de pliegues menudos, tan ceñido, sin velar las líneas; y la policromía, de tonos frescos y carminosos en las carnes, dorados en los cabellos con falsedad consciente, y en todas partes rica, compleja en sus matices, dando una impresión de vida y de juventud. El David de Donatello y el de Verrochio son más complejos, más perfectos, más observados; pero este pobre niñito de Valladolid es más tierno y está más pasionalmente sentido.

Del conocido grupo Laoconte ha tomado la silueta del hijo mayor y la cabeza del padre para la estatuita señalada en el museo con el número 180 (compárense las figuras 26, 21 y 22), entre otras varias que lo recuerdan, y la actitud del hijo menor también puede haber inspirado unas cuantas figuras (fig. 23) de este retablo. Ya he apuntado que el San Sebastián es algo semejante al San

Mateo de Miguel Ángel (fig. 16); el Abraham (fig. 19), a la estatua de este mismo patriarca labrada por Donatello y Nanni de Bartolo para el Campanile de Florencia (fig. 17); el Isaac, al Isaac de Ghiberti en la *Puerta del Paraíso* (fig. 71) y a uno de los esclavos de Miguel Ángel en el techo de la Sixtina (fig. 18), y que tres figuritas de las planchas números 24 y 25 pueden haber sido vistas en la que aparece a la derecha en la historia de Moisés en la propia puerta de Ghiberti (fig. 27).

Los cuadros o *historias de pincel* son mucho más vulgares, concebidos muy a la italiana y no tan personales ni tan sugestivos. Sus composiciones, italianizantes, como digo, son algo más racionales y más armónicas que las de los relieves; pero no por esto tienen más fuerza, ni más vigor, ni más gracia. De estos cuadros hay dos que representan a los evangelistas Mateo y Marcos (figs. 55 y 56), pintados sólo con blanco y negro y una ligera coloración carminosa, sobre fondo de oro, y en éstos se nota más la personalidad de Berruguete, pues sólo son contornos muy retorcidos que, a semejanza de las estatuitas, quieren ser muy expresivos, aunque sin llegar, ni con mucho, a la inspiración de aquéllas.

Los otros, que son ya verdaderos cuadros polícromos y los mejores quizás para estudiar la pintura de Berruguete, difieren por completo de estos evangelistas y muestran a un artista tan diferente, que casi no tiene puntos comunes con el escultor ni autor de las dos grisallas. Lo primero que salta a la vista en ellos es su frialdad, su timidez, su indecisión y su pobreza de recursos.

La silueta, que siempre es en Berruguete evocadora y expresiva, aquí pretende explicar y lo hace de un modo vanal y torpe. San José, en *La Natividad* (fig. 57), no consigue diferenciar su actitud de la de uno de los pastores del fondo; y esta actitud, a pesar de su movimiento exagerado, es vacía de expresión, enfática y desentonada con la beatitud y recogimiento que pretenden tener las otras figuras; hay abuso y repetición de brazos teatralmente extendidos y de manos convencionalmente abiertas, que no dicen nada y que no obedecen más que a un manierismo del tiempo y a la satisfacción frívola de dibujar bien un escorzo. La Virgen, no se sabe si expresa adoración o sorpresa, y compone además muy mal con el San José que está detrás, repitiendo con menos contención, pero con pocas variantes el mismo movimiento, y dando lugar a una yuxtaposición de actitudes de muy mal efecto. También hay monotonía en los dos ángeles.

El otro cuadro, *La huída a Egipto* (fig. 58), resulta aún más frío y más desordenado. Comienza Berruguete por no dar otra ocupación a las tres figuras más grandes del Cristianismo que la nimia de coger dátiles; y a más de esto, que bastaría ya para empequeñecer el asunto, al fraguar su composición, resuelve el problema más elemental de todo pintor, el de que unas figuras no tapen a las otras, de un modo primitivo y bárbaro, colocando a las tres en fila, en tres notas claras y paralelas, que destacan, con efecto desagradable, sobre el fondo obscuro que forman el asno, el traje de la Virgen y la palmera, y que le obliga a dar a San José una posición violenta, in-

verosímil y hasta ridícula. Son además estas composiciones muy poco personales; muy semejantes a la de todas las pinturas influenciadas por Rafael, que tanto abundaban entonces; pero, a pesar de todo, son más racionales y más armónicas que las de los relieves.

La entonación y el colorido son pobrísimos; tanto, que apenas si difieren en el procedimiento del empleado en los evangelistas monócromos. Cada tonalidad aislada está constituída por una masa de un solo color para los claros, y de otro, también muy simple y uniforme, para el obscuro, formando la media tinta la gradación esfumada de la una en la otra. Berruguete no sabe descomponer una totalidad de sombra o de luz en sus múltiples y variados matices e imperceptibles reflejos, que si están bien observados y en la justa armonía, darán la impresión de una sola superficie, pero complicada y rica en sus tonos y con la misma jugosidad y transparencia que ofrezcan los cuerpos vivos y reales; su procedimiento consiste, como digo, en esfumar simplemente el obscuro unicolor en el claro, valiéndose para ello de una pelonesa seca o ligeramente humedecida en aceite, que de idéntica manera en todas partes, mezcla y degrada las dos tintas, pues no me atrevo a afirmar, aunque tengo ciertas dudas, que haya empleado las veladuras. Este obscuro, cuando de carnes se trata, está siempre muy recargado de azul, que da a los conjuntos una tonalidad fría, de yeso y de muerte, que no logra mitigar el matiz carminoso que pone en los claros. Cualquiera de estas cabezas, vista de un modo aislado,

no difiere en técnica, en colorido ni en riqueza de otra cabeza tomada al azar en las grisallas anteriores; son exactamente iguales. Lo mismo ocurre con las demás partes, donde en lugar de sombra azulada y blanco carminoso, se emplean otros tonos, que no pasan de dos, para cada parte, o a lo sumo de tres, y no se complica más el procedimiento ni alcanza mayor variedad la coloración.

Tampoco sabe Berruguete casar los colores más vivos y formar con ellos justas y armónicas combinaciones. Este problema, que otras escuelas muy coloristas suelen solucionar de un modo admirable y bellísimo, no se plantea siquiera en el arte pictórico de Berruguete, aun cuando no ocurra lo mismo en la policromía de sus esculturas. Los mantos y vestidos que se ven en sus cuadros son siempre de un medio color sombrío y apagado, sin limpieza ni brillantez, que no se presta a las armonías cromáticas y que hace destacar de modo agrio y con desentono aquellas carnes excesivamente blancas y azuladas. Resulta de aquí una tonalidad obscura y sucia, una valoración de luces caprichosa y unos contrastes violentos y excesivos. Su paleta es pobre y su temperamento no es de pintor.

Todo este retablo se conserva hoy, como he dicho, en el museo de Valladolid, salvo el Crucifijo que lo coronaba, que ha sido devuelto a la iglesia de San Benito, donde se le ha hecho repintar con poco acierto, y una figurita de apóstol que se dice figura en el museo «Victoria y Alberto», de Londres.

La escritura para esta obra la firmaron Berruguete y el abad de San Benito, Fr. Alonso de Toro, el 8 de Noviembre de 1526, formalizándose las condiciones el 27 de Marzo de 1527. En estos documentos se estipulaba «*que el dicho retablo vaya de la ordenanza de una muestra rascuñada que Berruguete tiene fecha, la qual está firmada de su nombre y el mío (el de abad), en la qual dicha muestra hay tres hiladas en la manera siguiente: en el ochavo de en medio ha de llevar tres historias en alto; en la una y principal ha de ir nuestro padre S. Benito de bulto, del grandor que al maestro paresciere, y encima de él la Asunción de Nuestra Señora, y en la tercera el Crucifixo con San Juan y María, y encima de estas historias una venera por remate, según le paresciere al maestro, y está rasguñado en la muestra*».

«*Otrosí: que a los costados de esta dicha hilada de en medio lleve una entrepieza de cada parte, de sus imágenes de bulto, quales el padre abad mandare, del alto que le paresciere al maestro.*»

«*Otrosí: que en cada uno de los ochavos de los costados lleve tres historias del pincel de las historias que el abad mandare, y del alto que al maestro paresciere.*»

«*Otrosí: que en los cabos de cada una de las dichas historias lleve sus entrepisos de imágenes de bulto, las que el padre abad nombrare.*»

«*Otrosí: que los acompañamientos y repartimientos da entre historia y historia, así como son pilares y balaustres y cornijas y otras cosas necesarias al ornato de dicho*

retablo, queda remitido y se dexa a la discreción y providencia del dicho maestro.»

. . . . . .

. . . . . .

«Otrosí: que las historias del pincel e imágenes vayan de mano del dicho maestro, especial que las de bulto sean desbastadas de su mano, y rostros y manos de la misma mano acabadas.»

«Otrosí: que las historias de pincel sean todas acabadas de su mano.»

. . . . . .

«Otrosí: que el banco del dicho retablo sea de bulto de los doce apóstoles, puestos cada uno en su caxa con sus veneras muy bien adornados, y que si en el dicho banco hubiere de llevar más imágenes, se comunique con el abad . . . . . .

... que dé acabada y asentada la dicha obra en cuatro o cinco años primeros siguientes a su costa, y que en cada un año esté obligado el monasterio a le dar y pagar trescientos ducados de oro, comenzando en el año de 1528; y así acabada y asentada la dicha obra, sea tasada y juzgada por cuatro oficiales del arte nombrados por su parte y por la mía, y se le dé y pague lo que fuere por ellos juzgado y tasado, rescibiéndose en pago lo que así hobiere rescibido...» [1].

[1] Toda la historia documental de este retablo puede verse por extenso en el «Viaje artístico», de Bosarte, artículo de Cruzada Villaamil, titulado «D. Alonso Berruguete González», publicado en el «Arte en España», en 1862, y en la obra tantas veces citada del Sr. Martí y Monsó.

Berruguete cumplió su cometido en el tiempo que señalaba el contrato, y en el año 1532 tenía el retablo terminado y montado. Como había que nombrar tasador de su parte, pensó primero en Diego de Siloe, que por causas que no conocemos, no pudo aceptar el encargo; luego escribió a Andrés de Nájera, el que con anterioridad había labrado la hermosa sillería del mismo monasterio; pero éste, por motivos que tampoco se conocen, optó por la representación que al mismo tiempo debía ofrecerle el abad Fr. Alonso de Toro; y, por último, designó a Julio de Aquiles, un pintor romano, que por aquel entonces debía residir en Granada. El abad, por su parte, nombró, como ya digo, a Andrés de Nájera, o de San Juan.

Estos peritos, aun cuando tenían doce días para dictaminar, apenas habían transcurrido los cinco de su nombramiento, cuando se declararon en discordia y presentaron un escrito al teniente de Corregidor, haciendo constar «*que ni son conformes nin se pueden conformar*» y pidiendo la intervención de un tercer perito nombrado ya por el magistrado. Este fué el maestro Felipe Biguerny, o de Borgoña, y después que hubieron jurado el cargo, pidieron ver la muestra o boceto, que Berruguete *no quiso mostrar*, y les bastó sólo dos días para dar dictamen, a pesar de que podían disponer de doce.

En este dictamen se declaraba que valía el retablo cuatro mil cuatro cientos ducados; pero siempre que se le hicieran diversas correcciones y adiciones, sin las cua-

les quedaba la obra «*muy falta y muy defectuosa*». Se ha discutido sobre el significado de este dictamen, completamente desfavorable a Berruguete, y dado por dos de los primeros escultores de aquel tiempo, como son Biguerny y Nájera. Cruzada Villaamil ha querido ver en esto una lucha de escuelas y como una última dentellada que el arte gótico, que moría, daba al renacimiento italiano, que comenzaba a imperar. Martí y Monsó, yo creo que con cierta razón, ha objetado a esto, que tan renacientes como Berruguete fueron Nájera y Biguerny, y que la índole de los reparos que éstos pusieron no implican diversidad de escuela, inclinándose a creer que más bien se trate de rivalidades del oficio y de motivos puramente personales.

Notificado este dictamen, el abad manifestó «*que aunque en ello era agraviado, lo consentía*»; y a Berruguete, «*el qual dixo que lo oía*».

A pesar de todo esto, no se hizo modificación alguna en la obra, ni se iniciaron reclamaciones oficiales ni pleitos, pues seis meses después, el 14 de Enero de 1534, declara Berruguete «*que consiente y tiene por bien la dicha tasación*», a lo que replica el abad: «*somos contentos del dicho retablo, ansi como agora está, y le damos por bien hecho y acabado, sin que el dicho Alonso Berruguete sea obligado a hacer otra cosa ninguna en él*». Como se ve, se había llegado a un arreglo entre ambas partes, al que siguieron varios recibos pagados en los años sucesivos, terminando con un finiquito de pago, dado ante escribano en 29 de Septiembre de 1539.

Además de este retablo mayor, labró Berruguete para el mismo monasterio de San Benito el Real, el de San Juan y San Miguel, citado por Antolínez de Burgos [1] y Bosarte [2], y comprobada documentalmente su existencia y autor por el Sr. Martí [3]. Cuando la desamortización, debió seguir esta obra el mismo camino que las otras que guardaba la iglesia, no siendo extraño que por la confusión que siguiera, se haya perdido en gran parte, y no se haya sabido en mucho tiempo dónde habían ido a parar los pocos restos que quedaban de ella, hasta que recientemente, el Sr. Agapito y Revilla [4], después de pacientes investigaciones, nos ha hecho saber que se encuentran en el propio Valladolid y en las iglesias de San Esteban y de Santiago.

Entre estos restos no hay ninguna historia en relieve, ni escultura exenta, ni cuadro pintado; no son más que trozos decorativos y detalles arquitectónicos, muy dentro del gusto del maestro, muy característicos de su arte, pero sin que añadan ninguna nota nueva ni tengan una importancia grande para el estudio del artista, aun limitándose tan sólo al decorador y trazador de retablos,

[1] Historia de Valladolid.

[2] Viaje artístico.

[3] Estudios histórico-artísticos.

[4] Los retablos de San Benito el Real *(Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Octubre de 1913).

porque al formar con ellos altares modernos, se les ha dado, como es natural, una ordenación arbitraria, se les ha acompañado de otros restos antiguos, o imitados actualmente, y se les ha forzado a servir a una moda o tendencia para la que seguramente no fueron labrados, quedando así convertidos en simples trozos aislados y sueltos, que han perdido por completo su interés armónico y el valor subordinado que en otro tiempo debieron tener.

SALAMANCA: RETABLO DEL COLEGIO DE SANTIAGO O DE LOS IRLANDESES (Figs. 59 a 62.)

Este retablo es contemporáneo del de San Benito, pues según el extracto de la escritura, dado a conocer por D. Antonio Ponz [1], lo contrató Berruguete con el arzobispo Fonseca el 3 de Noviembre de 1529, comprometiéndose a terminarlo en año y medio. El Sr. Martí y Monsó, ha probado más tarde [2] que durante todo ese tiempo residió el artista en Valladolid, siendo lo más probable que una y otra obra se trabajasen en el mismo taller. Y efectivamente, la contemplación del retablo demuestra que es hermano del de Valladolid y que no ofrece con él diferencia de técnica ni de ideales.

[1] *Viaje de España*, tomo XII, pág. 234.

[2] «Retablo del colegio del Arzobispo (Salamanca)», artículo publicado en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año 1905.

El Sr. Gómez Moreno [1] supone, con acierto, que este retablo ha sufrido una gran reforma, y que no queda ya de la primitiva obra más que la escultura exenta, con excepción de las pequeñas figuritas de abajo, las cuatro pinturas del primero y segundo cuerpo, los tableros de los intercolumnios laterales, los frisos puestos debajo de las cuatro tablas altas y algunas otras piezas de menor importancia.

La quinta Angustia que aparece en el centro (fig. 60), es un sentido grupo, muy gótico, y en el que sólo con las actitudes, se van marcando las diferentes gradaciones del dolor, pero de un dolor sereno y grave, sin gesticulaciones ni aspavientos. El rostro de la Virgen, que concentra la atención, se inclina y se tuerce para mirar de frente al de su Hijo; evoca con su movimiento emociones muy varias y muy vagas, de angustia, de amor, de duda ante la magnitud del infortunio, de desconsuelo, de ternura, y todavía acaban de completar estas sugestiones los brazos y las manos, que más que sostener, parece que atraen y acarician con expresión amorosa. El cuerpo de Cristo es violento en su posición, rígido y contraído, trágico en su inexpresión, todo muerte; su pobre madre, al mirar frente a frente aquella cara, mira frente a frente también su terrible desgracia, y con llanto seco, de alma grande, que inspira respeto y sobrecoge, permanece quieta, tranquila, deleitándose en su propia angustia. Los dos santos varones lloran ya con menos dignidad, pero este

[1] Catálogo monumental de Salamanca.

mismo contraste acaba de valorar la majestad y la poesía del dolor central.

Las pinturas de este retablo están más obscurecidas que las del de San Benito, pero con la misma entonación fría y azulada, los mismos defectos y hasta idéntica composición. La huída a Egipto, aunque invertida, es exactamente igual a la de allá, y la Epifanía y la Circuncisión, recuerdan también mucho la ordenación de aquellos relieves.

VALLADOLID: RETABLO DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES EN LA PARROQUIA DE SANTIAGO (Figs. 63 a 69.)

Se ha supuesto siempre que este retablo era debido a la colaboración de Tordesillas y Juni, atribuyendo a éste la escena central de la Adoración; pero ahora, muy recientemente, el sabio investigador de la historia de nuestra plástica en Valladolid, D. Juan Agapito y Revilla, ha demostrado, con la publicación de la escritura, que el verdadero y único autor es Berruguete [1], quien lo contrató en 1537, por precio de 600 ducados, con el banquero D. Diego de la Haya, el que luego más tarde

[1] «Una obra auténtica de Berruguete», artículo publicado en el número de Junio de 1913 del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones.*

había de casar a sus dos nietos con las hijas del escultor.

Es esta una obra difícil de estudiar y aun de ver, por las malas condiciones de luz en que se encuentra; sin embargo, así y todo no deja de ser interesantísima por su belleza y su expresión, y por lo bien que caracteriza el arte singular del escultor. La escena principal, que es la Adoración, ocupa ella sola todo el segundo cuerpo, pero dividida en tres grupos, con espacios vacíos entre uno y otro, como para dejar lugar a las columnas, que nunca hubo, y no interrumpir del todo la ordenación arquitectónica de tres hiladas verticales. En el centro está la Virgen con el Niño y San José, y a ambos lados se empujan y se atropellan los reyes y sus séquitos, cubriendo toda la historia una concha muy alargada que hace las veces de dosel. Esta agrupación y la del retablo de Santa Úrsula, en Toledo, son las dos escenas de conjunto más movido de cuantas han salido del taller de Berruguete. Allá, en Toledo, el efecto de inquietud y de arranque está en el centro; son tan sólo dos figuras las que lo causan; aquí en Valladolid se complica más y va creciendo paulatinamente a medida que irradia la atención desde el grupo central a los extremos. San José aparece perfectamente quieto; la Virgen ya, sin decir que se mueve, está intranquila; el Niño es el que se retuerce y quiere saltar. A los lados, el rey blanco parece, al ofrecer su regalo, que es atraído por el grupo central, y el negro contiene con esfuerzo premioso al impulso que lo empuja; detrás de ambas, unas figuras

que se retuercen, que luchan sin saber con quién, que avanzan en tumulto, más con el deseo que con el cuerpo. El movimienio y su expresión, se va ordenando, va creciendo, desde el centro a los extremos.

Arriba aparecen ya tres compartimentos con tres historias aisladas, y en las que los efectos no se complican tanto. La de la izquierda, que es una Anunciación, recuerda en la figura de la Virgen, más directamente que la de Olmedo, a la Anunciación de Donatello (figuras 63 y 5): más alto aún, está el Calvario, con un Cristo sereno y majestuoso, que quizá con cierto esfuerzo hiciera pensar en el de Padua, del mismo maestro italiano. La inspiración en Miguel Ángel, también aparece, como ya he apuntado, en la figura que se ve tras el rey negro, que sugiere el recuerdo de uno de los esclavos del Louvre (figs. 64 y 70).

Hay, además, en este retablo una nota muy interesante: la de Berruguete, forzado a ser naturalista. Estipulaba el contrato, que abajo, en los «*quadros colaterales en el uno dellos baya san Juan baftista con su Rogante q̄ sea el dicho diego de la haya y en el otro quadro A de hazer vn san Juan ebangelista con otro Rogante q̄ sea su muger del dho diego de la haya los quales Rogantes an de ser al propio e hyncados de Rodillas e biē labrados...*» Era, pues, obligación del artista tallar las estatuas de los donadores, esto es, sus retratos, puesto que se estipulaba que no habrían de ser unos rogantes impersonales, sino precisamente D. Diego de la Haya y su esposa doña Catalina Barquete, y aun se

desvanecía del todo cualquier duda que pudiera quedar exigiendo que habían de «*ser al propio*». Son, por lo tanto, estas dos figuras (67 y 68) dos retratos, los únicos retratos propiamente tales que se conocen en la obra total de Berruguete, porque el cardenal Tavera, si es verdad que también se parece, no es ese parecido su nota dominante, ni lo que emociona en la obra, ni lo que el autor ha buscado con preferencia, sino la impresión de muerte que aquel mármol causa, y si por encima de esto hay además rasgos singulares, será asunto que habrá podido interesar a los parientes que pagaran la estatua o al historiador que quiera representarse al personaje de un modo fiel, pero no al que va allí tan sólo a buscar arte y emoción, porque éste encuentra en aquella obra otros efectos más hondos y más intensos que el simple parecido. Estas de Valladolid, por contra, no son otra cosa que unos retratos; pero unos retratos malos; de un artista que no sabe doblegarse a las imposiciones de la forma singular y seguirla paso a paso; que no sabe tampoco escudriñar a través de la superficie aparente las modalidades individuales y características de un espíritu interior; que no da con la nota diferencial y distintiva que particulariza un alma, pero que es, en cambio, generalizador, visionario, abstracto en sus emociones, evocador de impresiones vagas, vigoroso e indefinido. Podrán parecerse estas figuras a sus originales; así debió ser, puesto que fueron admitidas y ahí están; pero también es indudable que no tienen carácter, ni personalidad,

ni espíritu, ni vida, ni siquiera edad. Era inútil exigir a Berruguete cambios o adaptaciones, porque no podía, porque su arte era demasiado personal, demasiado suyo, y no sabía sentir de otra manera.

TOLEDO: SILLERÍA ALTA DE LA CATEDRAL (Figs. 73 a 120 A.)

Ateniéndonos a las noticias que da Ceán Bermúdez en su Diccionario, la sillería alta de la catedral de Toledo se contrató después de un concurso previo, al que asistieron Diego de Siloe y Juan Picardo, además de Berruguete y Felipe de Borgoña, a quienes se les adjudicó la obra. Esto mismo viene a decir, aunque no de un modo tan explícito, el canónigo Pérez Sedano, erudito del siglo XVIII, que trabajó en el archivo de aquella catedral y cuyo trabajo ha publicado recientemente el *Centro de estudios históricos*. La obligación se concertó el 1.° de Enero de 1539, encargándose los dos últimos artistas de ejecutar cada uno treinta y cinco sillas de nogal, alabastro y jaspe, al precio de 150 ducados por silla, trabajo que debían tener terminado en tres años. Borgoña se encargó además de la silla arzobispal, que no pudo acabar por haberle sorprendido la muerte cuando la empezaba, y sólo dejó hecho el modelo para vaciar las columnas de bronce. Entonces se aumentó con esto la labor de Berruguete, quien estuvo ocupado

tanto en la silla como en la Transfiguración que está encima, y en los evangelistas y figura de Dios Padre que se ven en el óvalo del trascoro, desde el año 1543 al 48. La medalla de alabastro, que está en el respaldo de esa silla, la hizo Gregorio Vigarny, hermano de Felipe.

Esta es sucintamente la historia de la sillería alta de Toledo. Los señores Parro [1], Vizconde de Palazuelos [2] y Tormo [3] han dado la lista de los personajes representados, tanto en los tableros de alabastro como en los de nogal, y lo mismo los del lado del Evangelio, que trabajó Vigarny, que los de la Epístola, hechos por Berruguete. A estas autoridades me remito.

Como esta obra no había de llevar encarnación ni dorados, ni por lo tanto, preparación de yeso que los recibiera, y que siempre velan y funden los accidentes de la talla, aquí se puede apreciar mejor que en otros trabajos la técnica de Berruguete cuando quiere ser primorosa y pulida, aunque como ya tengo apuntado no me parezca este el modo de hacer que más caracterice su arte. No se espere, sin embargo, que ni aun aquí, se someta el escultor a las imposiciones del natural hasta hacerse su esclavo, ni siquiera que transija siempre; Berruguete es el mismo en todos los casos, y en este coro, al igual que en los retablos, se inspira en la vida a tra-

[1] «Toledo en la mano».

[2] «Guía de Toledo».

[3] Artículo titulado «Algo más sobre Vigarny», inserto en el número de 1.º de Diciembre de 1914 del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.*

vés del sentimiento que el estudiarla constantemente ha hecho nacer en su alma, pero no directamente en la visión momentánea de un cuerpo singular y concreto. Ahora sí, aquí acusa más la forma y sus accidentes, pero sin traducir nunca nada al pie de la letra.

Cuando efectivamente se supera a sí mismo es en la escultura ornamental, que además de que no la había de velar nada, se iba a ver muy de cerca y aisladamente la de cada silla. Las figuras de madera van encuadradas por un respaldo muy decorado en la parte inferior; columnas monstruosas y traspilares a los lados, y un friso muy sencillo arriba, sobre el que descansa un tímpano con un busto central que destaca sobre una venera. El respaldo de abajo, que casi viene a alcanzar la altura de la mirada del espectador, es siempre el que más se adorna y donde se multiplican los primores. A un motivo central, que suele ser un jarrón, o máscara, o trofeo, o niño alado, etc , se adosan centauros, tritones, bichas de gusto exquisito, niños sobre caballos u hombres con pies de hojarasca: hay veces en que otro grutesco más pequeño llena el tablero en sus extremos, uniéndose a los centrales por un delicado roleo, y siempre, siempre, son estas figuraciones bellísimas en su invención y finas y acabadas en su talla. Sobre los pilares que encuadran los tableros por los lados, también acumula Berruguete las exquisiteces de su fantasía y de su gubia con labores del más puro gusto italiano, y en las cabezas que avanzan en los tímpanos, menos acabadas por estar más altas y haber menos luz, pero más valientes, se complace

en dar notas ligeras sobre los recursos estéticos más hondos. Allí hay rostros candorosos, expresiones tristes, facciones enérgicas, miradas altivas, tipos ideales y aun naturalistas, y todo hecho como por juego, sin tomarlo en serio, con pocos recursos, abocetando la forma lo mismo que el matiz emotivo, derrochando el arte y la imaginación.

En las figuras de los respaldos, a más de presentar, como ya he dicho, una labor más primorosa, parece Berruguete algo menos turbulento que en los retablos. Sin perder sus inquietudes y nerviosidades, hasta el extremo de que en todo el coro no hay un solo personaje que se pueda decir tranquilo ni en completo reposo, se nota, sin embargo, como una tendencia a refrenarse, no muy fuerte, claro está, porque casi nunca lo consigue, pero perceptible a pesar de todo. Muchos de aquellos santos y profetas se mantienen por igual en sus dos piernas, cosa rara en Berruguete, aunque haya bastantes todavía que no se tengan más que en una sola, y alguno, como el Isaías (fig. 101), que no se tiene en ninguna. Los huesos de todo el esqueleto, principalmente de los pies y de las manos, se marcan aquí de un modo violento, como en ninguna otra de sus obras, que ya los ofrecen bastante marcados. La musculatura se acusa también con una precisión tan científica y con tanta dureza que se pierde todo efecto de carnosidad, y los ropajes, más amplios, de pliegues más numerosos y más repartidos, y multiplicando las pequeñas ondulaciones con que llena los espacios entre los grandes pliegues. No resultan, sin embar-

go, ni blandos ni flexibles. Hay tipos y actitudes verdaderamente acertadas y en alto grado expresivas; sirvan de ejemplo, entre otros, el San Juan, el Moisés, el Job, y el personaje que sostiene el cuerno (figs. 79, 94, 96 y 105); en cambio, hay otros que son francas equivocaciones de dibujo y sentimiento, como el Josué, el Isaías y el San Ambrosio (figs. 100, 101 y 90); y se da el caso de que en una misma figura llena de gracia y de alma, como es el Jonás (fig. 102), se encuentren anomalías tan inexplicables como aquella pierna izquierda que, prolongada por arriba, no se explica dónde va a terminar, ni se explica tampoco cómo el artista ha podido llegar a esa aberración, cuando con tan poco esfuerzo la pudiera haber evitado.

Vistas de un modo general, estas actitudes ofrecen una tendencia a ser más armoniosas, más compuestas, más colocadas. Quizás por estar enfrente Vigarny, las reminiscencias clásicas abundan, y a veces con bastante pureza, como en la Santa Lucía (fig. 87), que parece vista en una estatua romana. El recuerdo del Laoconte se sigue dando aquí; el hijo mayor de éste aparece, con variantes, en el Jonás (figs. 26 y 102), y en el Moisés (figura 94), y el menor en el Job (fig. 105), y en el San Juan Bautista (fig. 79). También hay evocaciones de los quattrocentistas italianos y de Miguel Ángel. El Adán (figura 108), es muy semejante al Adán trabajando de Giacomo della Quercia, en San Petronio de Bolonia (figura 113) y la Eva (fig. 107) al otro Adán que sufre la tentación en la misma portada (fig. 112), el San Jeróni-

mo (fig. 89) al Ecequiel del techo de la Sixtina (fig. 109), y el Elías (fig. 93) a la Eva del mismo techo (fig. 110). Tampoco faltan las concomitancias con otras obras del mismo Berruguete y de escultores contemporáneos suyos o relacionados con él; y que no sería extraño que después de un examen más detenido, resultaran ser de nuestro artista; así el David (fig. 99), tiene algo del José de Arimatea, en la historia del Santo Entierro de la capilla del Obispo (fig. 111), obra de Giralte, que, como se sabe, trabajó a las órdenes de Berruguete, y hasta se dice que en este coro; el San Juan Bautista (fig. 79), trae a la memoria el de la puerta de Cuenca, y además el del abad de Burgos en la sillería de San Benito (figs. 131 y 72), de Valladolid, que el Sr. Gómez Moreno tiene atribuído, parece que con razón, a Diego de Siloe [1]; este San Juan de Valladolid tiene también en su rostro y en el espíritu de su cabeza muchos puntos comunes con la del Noé de este coro (figura 106).

La Transfiguración, que es la escena que corona la obra, está compuesta con grande aparato, aprovechando todos los recursos posibles, tanto plásticos como escénicos, para dar vaporosidad a una parte del conjunto, en contraste con la otra. Dos grupos, cada uno de tres personas, aparecen separados por un amplio espacio de peñas y de nubes. En la cima del monte, que es también la parte más alta de todo el coro, Cristo y los profetas, tres figuras muy esbeltas y ligeras, se destacan sobre el fondo

[1] Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 7 de Diciembre de 1912.

brillante de la nave, con el máximo de luz que puede dar la iglesia. Allí se acumulan los paños amplios y volados, de pliegues redondos hinchados por el viento, y se acentúa el efecto lumínico con grandes sombras. Abajo, ya en la penumbra, los tres apóstoles se encogen y se retuercen formando un laberinto de líneas quebradas. Con estos contrastes de luz y de actitudes, se intenta aligerar lo de arriba y sugerir el efecto de visión celestial, pero no sé hasta qué punto puedan ser justamente expresivos y acertados los movimientos y los contornos.

Rodean por ambos costados a esta escena del monte Tabor dos ligeras columnatas de balaustres, profusamente adornadas con grutescos, niños y figuras fantásticas, de cuyo friso arranca, por la parte de atrás, un arco triunfal que cierra el espacio y corona el monumento. Pero lo más bello de esta ornamentación y quizás la nota más nerviosa y más personal de todo el arte de Berruguete, son dos relieves en alabastro colocados en los lados externos de los estilobatos de ambas columnatas.

Estos relieves son muy poco conocidos porque apenas si se ven desde abajo.

No puedo precisar lo que representan; quizás dos escenas simbólicas; mas bien dos creaciones de la fantasía; dos simples grutescos algo más complicados, en los que el escultor, allí escondido en un sitio donde pocos se habían de fijar, ha podido trabajar a su placer, solamente por su complacencia espiritual, y ha dado expansión completa a su temperamento de artista.

Los dos simulan tener por suelo un mar o un río; una onda caprichosamente estilizada, pero muy movida. En el del lado de la Epístola se ven dos hombres, medio desnudos, que montados en caballos se combaten. Estos caballos no nadan, sino que corren el uno al otro, y más que al golope, con el vértigo de la carrera, como jamás en ningún arte se ha dado una emoción tan intensa de la impetuosidad. Los dos abren las bocas con respiración espasmódica; el uno bajando el cuello, y estirando la cabeza, y todo el cuerpo, en un supremo arranque; el otro levantándola muy alto, mirando lejos y tristemente, y dando una impresión de dolor y de grito. Y encima los dos hombres, secos, nerviosos, anhelantes, vuelan con el deseo, saltan de sus monturas, se inclinan, tienden los brazos, gesticulan. Y otros dos que hay detrás los animan y los entrenan. Y hasta las aguas que forman el suelo, en vez de correr a lo largo, dan la vuelta por detrás de los caballos en un remolino violento.

Y todo esto se ha labrado bajo una inspiración febril: con la vista fija en un ideal de inquietud, de vigor, de impetuosidad. Los músculos se contraen por el esfuerzo, y no se ve uno solo, ni los del rostro, que permanezca tranquilo; tienen aquellos desnudos la dureza y la elasticidad del marfil, y ofrecen un toque tan rápido, tan nervioso, tan contrastado y tan violento en sus luces, que más que trabajados en alabastro se dirían repujados en metal. Los tendones se multiplican: hay muchos, muchísimos tendones, bastantes más de los que la

realidad quisiera. Los huesos se acusan. Las líneas se alargan o se retuercen, no para combinarse en bellas armonías, sino para definir la expresión. Las proporciones se estiran, y los paños, aunque escasos, tienen un papel importante en la impetuosidad de sus vuelos. Hasta un pez que se ve en las aguas ofrece un cuerpo tan alargado, una boca tan abierta y unas ondulaciones tan marcadas, que parece que nada a escape, dando chillidos, poseído de un furor pánico.

El otro relieve es más simétrico y tiene más armonía en su composición, pero no se precisa tanto su asunto. Parece representar como una danza entre seres fantásticos, un hombre, dos mujeres y dos niños, que se mantienen sobre las aguas, y cuyas piernas terminan en tallos o en algas, como suelen terminar tantas veces las figuras de Berruguete. El hombre, que ocupa el centro, extiende los brazos a ambos extremos, donde están las mujeres, a las que toca en las cabezas. Su cuerpo parece arrastrado por una corriente o impulso extraño que lo llevara a su pesar. Esta misma fuerza hace retroceder de espaldas a una de las mujeres, mientras que la otra, que parece atraída por el hombre, se avanza por sus propios pies, como en una carrera. Los niños llenan los espacios que quedan, arrojándose el uno al regazo de su madre y tocando el otro un cuerno marino.

La impresión que causa este relieve es la de una lucha entre esas cinco figuras y un impulso poderoso e invisible que las lleva hacia la izquierda. Hasta los peces, que aquí son dos, saltan en la misma dirección.

Pero además ofrece una cierta cadencia, un compás o vaivén que mitiga toda violencia, sin hacerle perder nada de su vigor ni su vivacidad. Da una impresión fuerte pero ordenada y rítmica como el oleaje de un mar rizado, mientras que el otro, el de los caballos, es una tempestad deshecha, sin freno ni contención.

También la factura es aquí nerviosa y rápida, pero algo más matizada. El desnudo, al igual que en el compañero, domina en absoluto, pero ya en éste se busca algo más el contraste entre la blandura de las partes carnosas o la vaporosidad de los cabellos o las telas, con las sequedades de los tendones o las durezas de los huesos; las líneas de los contornos se estiran o se retuercen para buscar la expresión, pero buscan al mismo tiempo la belleza de la forma y la nobleza de la actitud, como ocurre en la amplia espalda del hombre con los brazos tan airosamente levantados y con la cabeza tan graciosamente colocada: la composición se ordena y se valora, por lo menos tan sabiamente como allá, y desde luego con más simetría y con un cálculo más ostensible, aunque no con tanta inspiración. En el uno y en el otro la atención se metodiza del centro a los extremos, se intensifica gradualmente la emoción y se regula el valor expresivo de los diferentes elementos.

Es muy singular en los relieves de Berruguete, que sean tan medianos y tan anodinos cuando intentan cumplir la capital misión de todo relieve, que es narrar, y que, por el contrario, se llenen de pasión y de fuego cuando coinciden por sus asuntos con el temperamento

peculiar de este gran maestro, que es hacer sentir. No cabe duda de que Berruguete no habla nunca, no explica, no razona; lo único que hace es trasladarnos en su integridad las exquisiteces de su emoción, con gritos, risas, suspiros, como puede, pero con todo calor y toda su intimidad; por eso no es extraño que medie un abismo entre los relieves de San Benito y estos de aquí, o el medallón de Cuenca, o el San Francisco de Cáceres. Y también es indudable que aunque este coro no estuviese tan sobradamente documentado y no supiésemos siquiera que hubo un escultor castellano que se llamó Berruguete, bastarían estos dos relieves para que lo firmasen y para que no lo atribuyésemos a ningún otro de los que cita la historia de nuestro arte ni la historia del arte de ningún pueblo, sino a un genio que sería ignorado, a unos agradaría y a otros no, pero que todos convendrían en llamar, mientras los pacienzudos eruditos no dieran con su nombre, *el maestro de la pasión.*

Además de estos relieves completan la inmensa obra escultural del coro, otra hilera de estatuitas de alabastro que corre por todo el friso formado por los doseles, y que, por estar muy altas, no he podido estudiar al detalle, y el medallón del Padre Eterno, en el trascoro, con los cuatro evangelistas que lo rodean (fig. 117), obras todas en las que se muestra Berruguete el mismo artista de siempre, inquieto, nervioso, finísimo en las proporciones y subordinándolo todo a la emoción de vigor y de fuerza.

Estando este libro en prensa he sabido que en una habitación alta del claustro de la catedral de Toledo, se guardan los modelos en yeso, originales de Berruguete, que han sido utilizados para la talla de la sillería. Gracias a una autorización del Cabildo, he podido verlos durante unas horas y fotografiar algunos (figs. 118 a 120 A); pero no he podido cotejarlos con el coro mismo ni he dispuesto del tiempo suficiente para hacer un estudio detenido. Esto me obliga a no dar aquí más que algunas noticias, muy pocas, y sólo como adelanto de un trabajo más extenso que me propongo emprender si obtengo las facilidades indispensables.

Desde luego puedo afirmar que es allí donde mejor se encuentra la expresión primera y espontánea del alma del gran artista, pues la sillería que está en la iglesia es ya una copia de estos modelos, en parte hecha por él y en parte por sus oficiales. Con esto, además, se acaba de poner perfectamente en claro cómo, de un modo igual a los de otros tiempos u otros países, se organizaban nuestro talleres de escultura, durante el siglo XVI, para llevar a cabo los grandes retablos, sillerías y sepulcros; el maestro contrataba la obra después de la aprobación de sus dibujos generales, y asalariaba a otros artistas, o se

asociaba con ellos, para que ejecutasen en el material definitivo los modelos en barro o yeso que les iba dando. Por esto, cuando se estudia una de esas grandes obras y se sabe por documentos que la contrató un solo escultor de renombre y se hizo ayudar por otros, no hay que preocuparse demasiado de la parte que pudieran labrar aquél o éstos, pues el responsable y el verdaderamente creador es siempre uno, que inventa y ordena la composición de las masas y de las líneas, combina los efectos de sombras y luces, y hasta imprime los más ligeros matices a la expresión y al modelado por medio de la dirección constante y el toque propio. Y sin embargo, hay una frescura, una gracia y una espontaneidad en estos modelos, que no existe en la obra acabada. Ésta es indudablemente de Berruguete, y lo es toda ella, sin que sea lícito atribuir totalmente una simple moldura a ningún otro; pero el Berruguete de los yesos nos aparece más íntimo, más confiado y más sincero; no será tan acabado ni tan primoroso y perfecto, pero tiene más alma. El que quiera saborear esta obra, que visite primero las habitaciones del claustro, y luego baje a la iglesia.

Y hay, además, modelos de otros escultores, para obras conocidas de la catedral, entre los que me ha parecido reconocer, sin que lo asegure, algún que otro trozo de la cajonería de Gregorio Pardo; y los hay también del mismo Berruguete, para otros monumentos, hoy desconocidos, que probablemente haría, a la par que el coro, en los talleres que le cediera el Cabildo.

Pero lo que más abunda son los modelos para la sillería; entre éstos pude reconocer, en el poco tiempo de que dispuse, las cabezas del San Juan Bautista (fig. 120) y la del Job, manos de éste (fig. 120 A), del San Marcos, Santiago, Daniel e Isaías, pies y piernas del Adán, Noé, San Sebastián y Jonás (fig. 118), y un sinnúmero de grutescos. Algunos de estos modelos han sido copiados con bastante exactitud en la talla; en otros se han hecho ligeras variaciones, unas veces de propio intento y otras por defecto o impericia del copista; y en otros, por fin, se ha rectificado la primera idea con variantes de más importancia. También tuve ocasión de ver algunos trozos que me parecieron, quizás sin razón, obras sueltas, y que me despertaron un interés vivísimo, como son una cabeza (fig. 119) modelada con poquísimos toques, pero admirablemente dados, que supuse retrato de algún pariente, amigo u oficial del artista, y otra que me recordó mucho al Laoconte.

Allí llegó por primera vez a mis oídos la opinión, o la duda, de que estos yesos no fuesen los modelos originales, sino vaciados de la sillería hechos posteriormente, y allí mismo, una sola mirada, bastó para que la desechara de un modo absoluto. Estas reproducciones no se han podido obtener de otro modo que *en forma perdida*, cuando estuviesen frescos los modelos; esto es, cubriendo completamente de yeso una figura hecha en barro, y cuando aquél se ha endurecido, sacando éste por detrás a puñados, para volver a llenar el hueco con yeso líquido, y romper con mucho cuidado, y muy poco a

poco, el molde, cuando la reproducción se ha solidificado a su vez. Este sistema no se puede emplear más que sobre objetos labrados en barro o cera blanda, que se pueda sacar por detrás, o sobre objetos duros de un relieve muy plano, cuyo molde, por no haber ninguna sombra entrante, tenga una salida natural. Pero en muchos de estos bocetos de Toledo, en la cabeza del Bautista, por ejemplo (figs. 79 y 120), como el molde no puede salir, no se ha podido emplear este procedimiento.

Los otros sistemas, dejando aparte el de molde en gelatina, que no creo que nadie suponga que se ha empleado aquí, son el de molde de piezas, y el llamado *apretón*. El molde en piezas, a causa de sus junturas, deja unas rebabas en la reproducción, que aun cuando se raspen, siempre se conocen, y en estos ejemplares no hay el menor rastro de ellas; y el *apretón*, que consiste en obtener por presión, sobre barro fresco, una huella de la imagen y luego llenarla de yeso, es sistema muy imperfecto y sólo aplicable a objetos pequeños, no a estos modelos, tan grandes en su mayoría. Creo, pues, que estos se han obtenido en *forma perdida* de unos originales en barro que serían destruídos al sacar los moldes.

Pero además, con cualquier procedimiento que se emplee, siempre se habrá de obtener una reproducción exacta; y una observación de estos bocetos, aunque sea rápida, convence de que no reproducen a la sillería, con exactitud rigurosa, en ningún momento. No solamente los fondos de todos los grutescos son en ésta perfecta-

mente lisos y pulidos, mientras que en aquéllos están llenos de ondulaciones, descuidos y tosquedades, sino que no hay un solo fragmento ni rasgo de modelado que coincida. La pierna izquierda del San Sebastián, que es una de las que se reconocen en los vaciados, tiene en la sillería mucha más pureza de líneas, un dibujo más perfecto, y lo mismo en la ejecución de su musculatura que en la del árbol y las rocas, se ha tenido más primor y se ha puesto más cuidado al trabajar la madera que al trabajar el barro. La mano izquierda del Job (figs. 105 y 120 A), apoya su dorso en una moldura muy diferente en ambos ejemplares. En la pierna del Jonás (figs. 102 y 118), terminan los dedos en el ejemplar del coro, al mismo nivel que el plinto, mientras que se quedan muy atrás en los vaciados, avanzando este plinto unos cuantos centímetros por delante de ellos. La cabeza de este mismo Job es mucho más ancha y más redondeada por su parte superior en la sillería que en los yesos, y el Bautista (figs. 79 y 120) presenta grandes diferencias en el acuse de los párpados inferiores, en la valoración de sus mechones de cabello y la graduación de sus relieves.

Así podría citar como ejemplos todos los fragmentos que hasta ahora llevo identificados, porque no hay uno sólo que esté rigurosamente reproducido en el coro. Si estos yesos se llegasen a estudiar bien algún día, se apreciaría seguramente el enorme valor de esta colección, que no la hay igual en el mundo, pues no creo que en ningún museo se conserve una cantidad tan grande de modelos originales —deben pasar de quinientos— del primer

taller de escultura de una nación, como lo fué la catedral de Toledo en la España del siglo XVI; y si desgraciadamente prevaleciese, contra toda razón y buen sentido, esa desdichada idea de que son vaciados de las obras de talla, no sería extraño que siguiesen por tiempo indefinido en el lamentable abandono en que hoy se encuentran, tirados en un montón como en una escombrera, lo que significaría su destrucción en plazo corto, porque están tan blandos y tan destruídos con el transcurso de los siglos y del descuido, que como no se les endurezca y se tomen precauciones, ellos mismos, sin que nadie los toque, se convertirán en polvo.

TOLEDO: SANTA ÚRSULA. RETABLO DE LA VISITACIÓN (Figs. 121 a 126.)

Ningún historiador de nuestras artes había atribuído jamás este hermoso retablo a Berruguete, hasta que el Sr. Gómez Moreno, en un artículo publicado recientemente en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* [1], lo da a conocer con gran detalle, y sostiene con varios argumentos la atribución. No era necesario; el espíritu de la obra, y muy particularmente de su grupo central, es su mejor firma; no hemos tenido ningún otro artista que haya sabido sentir de ese modo: la tenden-

[1] «Retablo atribuído a Berruguete en Santa Úrsula, de Toledo». Número de Agosto de 1915.

cia ideal del gran escultor aparece clara. Ya he dicho al hacer la síntesis general de su arte, de dónde creo que procede la inspiración y hasta las líneas, pero claro está que la inspiración no se traspasa; podrá enardecerse un alma con el fuego violento y similar que irradie de otra; pero no se dará el caso de que el entusiasmo, los bríos y ese ímpetu supremo que subyuga y avasalla sea un simple producto de la imitación servil, sin raigambre ni correspondencia en lo más íntimo y personal del genio creador; por esto, con el Sr. Gómez Moreno, opino que es ésta una de las obras más características y que explican mejor el arte especial del gran escultor castellano. Pero no es esto decir que sea la más bella, ni la más perfecta, ni la más acabada, pues hay desproporción entre las figuras que, a pesar de mi buen deseo, no me puedo explicar como un recurso empleado para producir un efecto de lejanía, y hay pobrezas de modelado que acusan en ciertos lugares la mano de los ayudantes, y lo que es peor, pues ya interrumpe la emoción y la perturba, hay falta de unidad y cansancio en la fuerza inspiradora, y desarmonías en la impresión, por descuido, indiferencia y desorden. El grupo principal, la Visitación (fig. 122), tiene en el centro las dos figuras a que tantas veces he aludido, rebosantes de vigor espiritual y de fuerza emotiva; son la nota culminante de todo el retablo, y la única de la escena central; si estuvieran solas serían admirables, y si las otras que hay detrás coadyuvaran de algún modo al efecto, le prestaran complejidad o algún matiz nuevo, la expresión se graduaría,

sería más rica y más varia. Pero no ocurre así; estas otras figuras son frías, inexpresivas, desproporcionadas, y no se limitan a llenar un hueco y pasar inadvertidas, sino que desentonan, distraen, se entrometen en la emoción central y la perturban, sin que quepa el recurso de atribuir las unas a Berruguete y las otras a sus oficiales, que todas muestran la misma manera, la misma ejecución sucinta, la misma desproporción, y no es la primera vez que vemos al maestro juntar en un grupo figuras que parecen labradas en lugares muy lejanos, aunque lo hayan sido por el mismo hombre o por varios bajo su dirección superior. Es que Berruguete tiene este modo peculiar en ciertos casos: su inspiración suele ser a saltos, con alternativas de vigor y de cansancio, de entusiasmo y de indiferencia, sin orden ni medida. Si el cuidado y el primor del trabajo son tenidos en poco y se basa todo el efecto en la expresión del movimiento y en la violencia de la emoción, cuando éstas faltan, por dejadez o por fatiga, la ilusión se desvanece y no queda nada. Así sucede que Berruguete en muchas ocasiones, y por no buscar más, en este grupo de la Visitación, sea el escultor más fuerte, más arrebatador de todo nuestro arte, y al mismo tiempo, y sin perder los caracteres de su estilo, el más frío, más descuidado y más anodino; y aunque claro está que hay casos en que persevera y se impone como fin el efecto total, a lo que podría servir de ejemplo, entre otros, la medalla de Cuenca, se puede afirmar, sin embargo, que no son su fuerte las grandes composiciones, que no agrupa

bien muchas figuras, y que por encima de todo es escultor. Y si se objetara que ésta es una obra más de su taller que suya, se podría replicar que sí, que era de su taller como casi todas las que labra; pero que revela unidad de factura, de trabajo, de dirección y que el grupo central está diciendo que esta dirección es la de Berruguete.

La policromía es también la misma que la de otras muchas obras de este escultor, predominando el oro, bien en pequeños bordados sobre fondo negro —o verde o azul casi negros— o en superficies lisas todas doradas. Las encarnaciones de la historia de arriba, *La Natividad*, han sido repintadas con poco acierto.

Las pinturas sobre lienzo son peores aún que las de San Benito y los Irlandeses, y aunque ofrecen la misma técnica, si allá dominaban en las sombras las coloraciones azules, que daban una entonación fría, aquí, como en los dos San José de San Benito, se da preferencia a la tierra de Siena calcinada, con lo que resulta mucho más rojiza y cálida; pero no más transparente, ni más armónica, ni el conjunto gana nada en construcción ni en gracia; al contrario, se añade una nota de suciedad en el color, que no tienen tanto los otros cuadros. Si aquí no ha intervenido nadie más que Berruguete, cosa que dudo mucho, se puede afirmar que éste era un pintor peor que mediano.

Supone el Sr. Gómez Moreno que para acomodar un mal cuadro del siglo XVII en el primer cuerpo de este retablo, se ha estrechado su hueco central, cortando por

los extremos el tablero del banco, y se ha subido toda la calle del medio, sin hacerle perder su orden de colocación, resultando así el conjunto con tres cuerpos, en lugar de los dos únicos que en un principio debió tener. Acompaña al artículo citado un dibujo de la propia mano de su autor, en que se muestra el retablo en la forma que él supone.

Esta restitución del Sr. Gómez Moreno me ofrece algunas pequeñas dudas que debo exponer. La escena de arriba, la Natividad, ofrece señales de haber sido embutida en su actual caja, que no estuviera hecha para ella, sino para otro grupo o relieve de menos bulto. Así resulta que las peanas sobresalen, con efecto deplorable, de la estrecha cornisa que limita el espacio por debajo, y que el San José partido, no tenga explicación posible en el lugar que ocupa, viéndosele la aserradura de las piernas; y que la misma Virgen y el ángel de la izquierda den una impresión de inestabilidad y falta de equilibrio. En cambio, la historia de la Visitación no parece que haya sido jamás movida; no ofrece señales de violencia, y sus salientes, que en la parte central son las mayores de todo el retablo, van disminuyendo de un modo convencional y hasta forzado, precisamente para nivelarse en la parte inferior con la cornisa. Este grupo de la Visitación es además demasiado ancho para poderlo meter en el hueco ocupado por el cuadro del siglo XVII, aun suponiendo que haya sido estrechado, como lo indica la mutilación de su tablero del banco. Porque hay que tener en cuenta

que esta Visitación ensancha mucho por abajo a causa de que los paños volados de sus figuras se extienden hasta llenar los espacios que quedan bajo los lienzos ovales, formando el conjunto un trapecio que armonizaría muy mal encajado en un rectángulo y que obligaría a agrandar desmesuradamente el hueco. En fin, si se bajara toda la calle central, como propone el Sr. Gómez Moreno, los pequeños resaltos de la cornisa, que sostienen a las columnas del último cuerpo, vendrían a colocarse al mismo nivel y muy cerca de otros resaltos algo mayores, pero muy parecidos, en una redundancia de efecto deplorable. Tampoco, por la altura del grupo y de la puerta que le sirve de fondo, y por las ménsulas con las veneras y los niños, habría lugar para que continuara por el centro el friso con grutescos que corre sobre las pinturas laterales, y cuya falta, lo mismo entonces que ahora, se notaría y causaría mal efecto.

Tal vez fuera más sencillo limitarse a ensanchar algo este hueco de abajo —sólo lo suficiente para que quedase proporcionado y completo su tablero del banco—; completar el friso de este primer cuerpo con una imitación; sustituir el lienzo de San Nicolás de Tolentino por la Natividad, que aquí ya, por la mayor profundidad del espacio, cabría holgadamente, y colocar arriba algún Calvario pequeño y ligero, que quizás haya existido y hasta puede que se encuentre en el interior del convento o en poder de algún coleccionista.

Siempre resultaría que el tabernáculo del último cuerpo sería muy pesado en proporción a lo demás;

pero algo se pudiera remediar esto sustituyendo las grandes cornisas de donde arranca el arco, que parecen posteriores a la obra, por otras más ligeras y más dentro del estilo. Lo que no tiene remedio —y hace que, a pesar de mis dudas, me adhiera a la opinión del señor Gómez Moreno o a otra nueva que se presentara— es que las columnas de arriba aplomarían menos aún que ahora sobre las de abajo, y esto daría una impresión muy poco artística y muy desagradable.

CATEDRAL DE CUENCA: PUERTAS DE LA SALA CAPITULAR (Figs. 127 a 131.)

Creo que ha sido D. Antonio Ponz [1] el primer crítico que ha hecho notar que una de estas puertas debía ser obra de Berruguete. Después de él, todos los demás escritores se han conformado con esta opinión, y hoy se la tiene por un trabajo indudable del gran maestro. Pero no ambas hojas, sino únicamente la que está a la derecha del que entra, pues en la otra, aunque también parecen suyas la composición y dibujo de los cartones, difiere bastante la factura y el adorno de los capiteles de sus pilastras. Es, pues, una obra más, hecha en colaboración, como la portada de Huete y el sepulcro de Tavera.

[1] *Viaje de España*, tomo III, pág. 44.

Aquí, como en la sillería de Toledo, había de ir la madera limpia, sin capa de yeso que la recubriera para recibir dorados ni color, ni que velara y confundiera el toque de la gubia; era también un trabajo que se tenía que apreciar muy de cerca y en plena luz, y exigía por todo esto una ejecución muy fina y apurada, que impresionase tanto por el conjunto como por los trozos aislados y los detalles. Y esto es, efectivamente, lo que aquí sorprende, la delicadeza de la factura que sobre todo en el rondo de la Transfiguración es superior aún a la del coro de Toledo. Ya no hay aquí desproporciones, ni desdibujos, ni superficies sin matizar. La composición misma se ha cuidado, ordenando los tamaños y la técnica en la medida que requiere la valoración diferente de cada elemento. El paisaje y las figuras de arriba, como muy lejanas, están formadas por un *stacciato* finísimo, de una delicadeza extrema, que acentúa la vaporosidad ideal que el artista ha sabido imprimir en aquellos personajes. El primer término, por lógica, y por un contraste de muy buen efecto, tiene más corporeidad; las sombras y las luces se acentúan; las formas se adivinan bajo los ropajes; los movimientos convulsos traducen la agitación violenta de los espíritus, y aunque el relieve sigue siempre siendo muy bajo, las figuras se destacan más, el surco de cada pliegue se marca y se precisan los detalles de la anatomía.

Esta variedad de acentos técnicos produce a su vez un hermoso efecto pictórico y una suave gradación emocional. En el primer término una figura arrodillada, vista

de espaldas y en escorzo, presenta el máximo de relieve; su parte inferior se pega a la tierra; se aplasta, pesa sobre ella; su cabeza y su tronco se alzan algo más, tienden a lo alto, pero con cierto esfuerzo que no destruye la impresión de que aquel cuerpo agobiado va a caer al suelo. Los pliegues bajos de esta figura, que son los más profundos de toda la medalla, son también los que atraen la primera atención, y causan el efecto de cosa verdadera, que tiene bulto, que se puede tocar por todos lados, de algo de aquí abajo; las plantas de los pies, saliéndose del cuadro, son nota de un realismo discreto, que acaban de completar esa ilusión; luego sigue el relieve y plegado de la espalda, mucho más finos, y la cabeza, única parte de ese cuerpo que mira arriba, ejecutada con menor saliente. A ambos lados otras dos figuras en actitud de hincarse de rodillas, aparecen ya en un segundo plano, con menor realce, y en actitudes más ligeras, más desprendidas de la tierra. No son, sin embargo, idénticas en su efecto; la que está a la derecha parece que tiende a bajar, como anonadada por la luz que irradia la visión celestial; la de la izquierda, por el contrario, aunque tiene ya una rodilla apoyada en la peña, no da la impresión de que toque a nada; es ligera, aérea, movida; movimiento indefinido y sólo movimiento.

Estas tres figuras, variadísimas de contorno y de expresión, componen con el paisaje, de tan finas lejanías, toda la parte inferior del círculo, y causan un efecto de sobresalto y de sorpresa. Esta primera composición, in-

dependiente por sus líneas de la de arriba, sigue las reglas que hemos visto ya en todos los relieves de Berruguete; una masa en la parte media y baja, y otras dos laterales que suben; los espacios se han rellenado con peñas, con tierra, con materialidad, que era lo que correspondía. En oposición a ésta, aparece la escena de arriba, simétrica, tranquila, etérea, apenas visible, con la vaguedad de una ilusión. Ni los relieves se alzan, ni las siluetas se destacan, ni los plegados se acusan. No parece labrado con hierros duros. La figura de Cristo está en el centro de pie, descansando a plomo sobre una preciosa *mandorla* de querubines. Llena de majestad y de nobleza se ofrece a sus discípulos. No hay en ella el menor asomo de movimiento; todo es quietud y serenidad. A sus costados, los dos profetas en adoración parecen, sí, que se deslizan, pero muy suavemente, sólo con el deseo, sin perder su postura, como pudiera deslizarse una nube, van ellos a fundirse con el Salvador, y todo envuelto en una bruma que lo esfuma y lo diluye.

Estas puertas, de una labor tan delicada que no desmerece en su comparación con lo mejor italiano, tienen también su firma, aunque no con letras. Si alguien dudara todavía del juicio de Ponz, a pesar de haberlo hecho suyo toda la crítica, fíjese en el apóstol que en la medalla está a la izquierda, y le sorprenderá su perfecta identidad con el Job de la sillería de Toledo (figura 105). Los dos profetas son también hermanos de los profetas de Úbeda (fig. 139 y 140), y de todos los reyes en adoración de las Epifanías de Berruguete. A más de

esto, hay también recuerdos de Miguel Ángel; las dos figuritas de las enjutas de arriba reproducen casi literalmente uno de los esclavos de la Sixtina (fig. 127), y el San Pablo del cuerpo inferior también trae a la memoria al Jeremías del mismo techo (fig. 128).

Por último, en la otra hoja, la que no parece ser obra de Berruguete, aunque sí es posible que sean suyos los dibujos, se imita con cierta fidelidad al San Juan que en la sillería de San Benito, en Valladolid, decora el sitial del abad de Burgos, y que el Sr. Gómez Moreno tiene atribuída a Diego de Siloe [1] (fig. 72). Una y otra, a su vez, tienen semejanzas con el San Juan de la sillería de Toledo (fig. 79); en lo que no cabe ninguna duda es en que este asiento de Valladolid no es de Andrés de Nájera, autor del resto de la sillería.

HUETE (CUENCA): PORTADA DE SANTA MARÍA DE CASTEJÓN, VULGO «EL CRISTO» (Figs. 132 a 135.)

Comparando el estilo gótico del interior de esta iglesia con el italiano de la portada, y los sillares de aspecto más nuevo y no bien alineados con los otros que se ven en el muro, se nota claramente que esta puerta ha venido a sustituir a otra más antigua o ha dado un nuevo acceso al templo por este lado.

[1] Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 7 de Diciembre de 1912.

Si en las líneas de su arquitectura delata a un solo maestro, fino y elegantísimo, al mismo tiempo que varonil y majestuoso, en el estilo de sus esculturas creo que se pueden señalar dos autores por lo menos, ambos con grandes semejanzas y paridad de gustos, pero también con personalidades muy diferentes y discrepancias notables. El uno habrá hecho las cinco estatuas que coronan la obra y los dos relieves de las enjutas; esto es, las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales. El otro, sólo el San Pedro y el San Pablo que están en los intercolumnios. El Niño (que no se ve en las fotografías que doy) es tan insignificante y está tan alto, que no me es posible asignarle autor; y el tímpano me parece un trabajo en que han podido intervenir los dos escultores.

Las figuras de arriba son muy clásicas; de formas amplias; de vientres, muslos y senos desarrollados; de movimientos suaves, rítmicos y algo manieristas, que se traducen en actitudes tranquilas, cadenciosas y armónicas; de ropajes ceñidos, dejando traslucir las bellas carnes, acentuando las líneas con la acumulación de los pliegues y dejando lisas las superficies más mórbidas. El autor sólo ha buscado la belleza y lo ha conseguido, aunque con las fórmulas corrientes en aquel tiempo. Además, ha debido estar en Italia o estudiar dibujos u otras obras italianas, porque sus tendencias y hasta su factura siguen muy de cerca a lo de allá, pero a lo italiano de muy entrado el siglo XVI, a un italianismo muy pagano. Son esculturas francamente renacentistas, muy

colocadas, muy semejantes a las que se ven en todas partes, pero algo mejores.

El otro artista no se parece más que a sí mismo. Es más esbelto y mucho más nervioso y expresivo, aunque más incorrecto. Los dos apóstoles de los intercolumnios, ambos de la misma factura, son de gran interés, principalmente el San Pablo, que es el que está a la derecha (figura 134). En su movimiento extraño grita al cielo, pero sólo con su actitud, no con las facciones del rostro, que o no se han hecho o el tiempo y la intemperie han borrado. Claro está que los hombres cuando están muy tristes no adoptarán esa postura, pero tampoco causarán con su silueta un efecto tan hondo de grito desgarrador como el que causa ese contorno. Porque no es un cuerpo de hombre, en tal o cual estado de ánimo, lo que directamente se ha imitado, sino la emoción misma vista y sentida al mismo tiempo que en la vida humana, en el movimiento universal, sin excluir de esta universalidad a los elementos y los objetos inanimados. Es una simple impresión de angustia; y de angustia intensa, y de algo que se eleva mucho, mucho. Podrá elevarse como los pensamientos o como los ángeles, o como las flechas o las piedras que se lanzan a lo alto, pero es indudable que además de causar una impresión fuerte y triste conduce al alma hasta el Cielo. Y esto lo hace sin otro recurso que el movimiento.

Contémplense ahora otra vez las figuras que coronan esta puerta, y se verá claramente cómo son dos hombres los que aquí han trabajado.

Pero se recordará que éstos son los caracteres que yo señalaba como esenciales al arte de Berruguete. Y si después de haberlos visto de un modo general pasamos a estudiar la identidad que existe con otras obras de este escultor, yo espero que la atribución que hago no ofrecerá dudas.

Véase el Abraham de Valladolid (fig. 19), que salvo el brazo izquierdo, que no se apoya, como en éste, San Pablo en el pecho, es exactamente igual. La misma inclinación de la cabeza, humedad en las barbas, corte de los hombros, levantamiento inverosímil de la pierna en actitud de baile: hasta se presiente un parecido de rostros, a pesar de que el de Huete no lo tiene. Y no sólo recuerda al Abraham; invirtiendo su actitud y levantándole más la pierna que tiene en el aire, da la reproducción del San Jerónimo del mismo retablo de San Benito (fig. 20), y con menos variantes todavía, la otra estatuita que señalo con el número 24 a la izquierda, y el San Pedro, a su vez, aunque no de un modo tan patente, recuerda a las figuritas 22 y 23.

En el tímpano se notan también semejanzas con las composiciones de Berruguete. Los personajes se retuercen en actitudes poco explicables y se alargan más de lo que requiere una justa proporción. Tampoco guardan esta proporción unas figuras con otras; si la Virgen y el rey que está adorando se pusieran de pie sobrepasarían en mucho a los otros. El grupo principal, con todo el interés del asunto, se concentra en la parte inferior de la línea media, dejando encima un espacio vacío

que limitan por ambos lados dos grupos de figurillas que suben hasta arriba. El rey en adoración recuerda por su contorno al del retablo de Santiago en Valladolid (fig 66) y ambos al Abraham arrodillado ante los ángeles en la segunda puerta de Ghiberti (fig. 71), y la Virgen que adora al niño a la que hay a la derecha en el retablo de Olmedo (fig. 2). Pero al mismo tiempo los tipos de los rostros no son los que suele poner Berruguete, ni la factura general conviene con la suya, lo que me hace creer que en este tímpano se ha limitado a dibujar los cartones y a dar algún que otro toque [1].

ÚBEDA: GRUPO DE LA TRANSFIGURACIÓN, EN LA IGLESIA DEL SALVADOR (Figs. 136 a 140.)

Por Argote de Molina [2] sabemos que este grupo «*de grandísimas figuras de talla entera es de mano del famoso Berruguete*», cosa que además se comprueba fácilmente por el estilo de la obra, aunque un repinte del siglo XVIII, por cierto muy hermoso, vele algo la factura.

Aquí no era posible al artista, como en la medalla de Cuenca, producir distintos efectos haciendo intervenir a la técnica como un elemento expresivo, ya que las figuras habían de ser enormes y a todo bulto, y se tenían

[1] No creo que hasta ahora se haya atribuído por nadie a Berruguete ninguna figura de esta portada.

[2] *Nobleza de Andalucía*, pág. 581.

forzosamente que emplear los mismos procedimientos de ejecución para las de último término que para las del primero. Había que prescindir de las lejanías y vaporosidades y recurrir al único medio que quedaba, y que ya se había empleado en Toledo, a la acentuación y contraste de los movimientos. Esto, unido a la fogosidad intensa que siempre caracteriza a Berruguete, da por resultado, en mi opinión, que aquí se exagera algo la expresión y no se administran en la justa medida los elementos emotivos.

Ante todo, las composiciones alta y baja no parecen bien deslindadas, como lo están en Cuenca y en Toledo (figuras 130 y 114). En éstas los profetas forman un grupo alto con el Salvador, separados del resto por un espacio grande, y en la primera de estas ciudades, distinguido también por un relieve más bajo. Este deslinde entre ambos asuntos facilitaba el efecto de visión celestial, en contraste con la realidad terrena, que era el principal que había de causar la composición en su conjunto, y ya con él no había más que ir subrayando las expresiones al ir componiendo cada figura. Pero aquí, en Úbeda, casi forman un solo grupo los profetas con los apóstoles que están en el suelo, a lo menos vistos desde abajo, que es desde donde se pueden ver por lo general. El Salvador es el único que se destaca más alto y causa algún efecto. Ahora sí, estos apóstoles se contraponen a todo lo demás por la violencia de sus movimientos, y aquí es donde yo creo que se ha pecado. Esos movimientos tenían forzosamente que ser expresi-

vos, de impulsos y arranques muy materiales y hasta vulgares si se quiere, para que contrastaran con la elevación y serenidad del otro grupo, pero no tanto. Esos hombres, más que cayendo por tierra, se están despeñando. La visión no les atrae; uno sólo la mira, y lo hace con horror y espanto. Sus luchas sólo son para no caer; son expresiones de dolor, simples luchas con la materia, sin nada que evoque la inmensa conmoción espiritual que en aquellos instantes debieran sentir. Al que no conociera el asunto le tendría que parecer que esos hombres estaban recibiendo un daño. Y un daño muy físico; un golpe que los derribara, un dolor que les hiciera gritar, algo muy material y muy prosaico. La parte alta, reproduce, con muy pocas variantes, la del Tabor de Toledo. El Cristo aparece en la misma actitud extraña, que ya confieso que no acabo de sentir por completo. Creo, sin embargo, que no hay en esta parte alta la suficiente quietud y majestad para que emocione el contraste. El profeta de la derecha va hacia Cristo, pero no con un movimiento de avance suave, de algo que se desliza impulsado por una fuerza superior, como ocurría en Cuenca, sino por sus propias piernas, en carrera abierta, recordando mucho a la Santa Isabel de Santa Úrsula (figura 122). Y esto ocurre a pesar de que la actitud que Berruguete ha debido querer poner es la de arrodillado y quieto.

En lo que este grupo resulta verdaderamente admirable es en su ejecución. Como las figuras son enormes, ha podido aquí desarrollar el artista una factura amplia

y grandiosa, en la que sólo ha buscado la esencia de la forma, y dentro de ella, la línea capital generadora del movimiento y de la expresión. El rasgo toma importancia donde la debe tener, sin que nunca se convierta en detalle anecdótico, ajeno a la unidad y a la armonía de la acción general. No hay nada pobre ni seco, ni tan excesivamente rico que distraiga, porque aunque hay trozos de mucho matizado, son acentos, entonaciones que se le dan a la frase y que acaban de completar su sentido. La vista se pasea por aquel campo sin detenerse más que a donde el autor la llama; en la cabeza de Cristo, noble, digna, delicada, respirando bondad, o en los brazos y las manos de los apóstoles, tendinosas, nervudas, con huesos gordos y duros, agarrándose a las cosas como tenazas; o en las otras cabezas, llenas de expresión que podrá ser justa o equivocada, pero de expresión enorme; o en las actitudes. Lo demás parece que no se nota, y sin embargo está perfectamente ajustado, resuelve difíciles problemas técnicos y contribuye al efecto total. Los paños son algo más amplios y de pliegues muy profundos, que se contraponen a superficies lisas pegadas a los cuerpos y que acusan las formas y sus movimientos. También se emplean los paños volados, completamente al aire y de pliegues curvos, pero con un empleo más discreto que el Tabor de Toledo. Las cabezas son de un modelado exquisito, carnoso y fino, sin meticulosidades ni pequeñeces de técnica. Son bellísimas sobre toda ponderación, la del Salvador, suave y blanda, sobre un cuello esbelto y noble, y la del profeta

que está a la derecha, algo más naturalista, pero nunca retrato, y de una expresión muy sentida de devoción y de respeto. En ninguna parte se ha seguido literalmente a la naturaleza, aunque tampoco se hayan rehusado sus consejos: se la ha estudiado para dominarla, para esclavizarla y para hacerle decir lo que el artista quiere que diga; lástima que la inspiración no haya sido esta vez tan elocuente como lo fué otras veces.

Como ya he dicho, sufrió este grupo un repinte total, que no deja de ser muy hermoso, y quizás también una sustitución del preparado de yeso que va inmediatamente sobre la madera para recibir el estofado y la encarnación, y como esto se hizo en el siglo XVIII, claro está que conforme al gusto de entonces, se cargó la mano en los bordados y se acumularon los detalles nimios e impertinentes, pero nada de esto ha llegado a causar daño a la factura sobria y amplia, más basada en las líneas y contornos, que no era fácil desfigurar, que en el matizado de las pequeñas superficies.

Como el estilo de Berruguete no ofrece con el transcurso de los años esas variaciones tan acentuadas que ofrece el de otros artistas, no es fácil precisar, ni aun aproximadamente, la fecha de muchas de sus obras. Esta, sin embargo, creo que debe ser de su última época, teniendo en cuenta que la iglesia del Salvador no fué consagrada hasta 1559 [1], y no es fácil que el retablo se labrara mucho antes. Me afirma en esto, que el modelo

[1] *Historia de Úbeda*, por D. Miguel Ruiz Prieto, pág. 165.

de que el escultor se ha valido para copiar la cabeza del apóstol de la derecha, es el mismo que empleó su discípulo Giralte para uno de los personajes de «La Piedad», del retablo del Obispo en Madrid, que fué labrado por el año 1547, y en que el otro apóstol del centro es también igual de facciones al San Lucas del retablo de Cáceres [1], contratado este mismo año. Por último, igual fecha de 1547 ostenta grabada la hermosa reja que hay delante del grupo de Úbeda, y que no tendría nada de ilógico que fuera su contemporánea.

TOLEDO: HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA SEPULCRO DEL CARDENAL TAVERA (Figs. 141 a 146.)

Primero se ha supuesto que este sepulcro no llegó a ser terminado por Berruguete, quien murió cuando lo labraba, sino por su hijo Alonso Berruguete y Pereda, y se atribuían a éste las cuatro virtudes que hay en las esquinas y los niños alados que sostienen los escudos. Luego, los Sres. Foradada y Castán [2], y Martí y Monsó, en su admirable libro tantas veces citado, demuestran documentalmente que este Berruguete y Pereda no fué escultor, y que su padre, que llevaba trabajando esta obra desde 1554, la debió dejar completamente

[1] El que en la figura 154 aparece debajo de la historia de San Francisco.

[2] En un artículo publicado en la *Revista de Archivos* de 1876.

terminada, pues así lo declara él mismo ante escribano el 6 de Agosto de 1561, y así lo declaran después los peritos que se nombraron —Comontes por parte de Berruguete, y Vergara por el hospital—, añadiendo éstos que era este monumento muy superior al de Cisneros, que le habían impuesto como modelo, y que solamente faltaba una franja lisa de mármol negro sobre la que hubiera debido ir sentado. Esta declaración, hecha en 13 de Septiembre de 1561, pocos días antes de la muerte del artista, corrobora en un todo lo que ya había afirmado en los comienzos del siglo XVII el doctor Pedro Salazar de Mendoza en su «*Chrónicó del Cardenal don Juan Tauera*», esto es, que este sepulcro lo «*acabó de labrar el año de mil y quinientos y sesenta y uno, Alonso Berruguete* . . . . . *... Fué la postrera cosa que acabó, y luego murió en el Hospital en vn aposento que cae debajo del Relox, el dicho año de sesenta y vno.*»

Después de esto, ya no debía haber más que cerrar los ojos y reputar esta obra como la más documentada y más justamente atribuída de cuantas han salido de las manos del gran escultor. Pero no es así: una simple mirada al sepulcro y hasta a las fotografías que presento, bastarán para convencer de que éste podrá ser un trabajo del taller de Berruguete, que él entregara, y cobrara en gran parte antes de su muerte, pero que además del maestro, que ha ejecutado la estatua del cardenal, ha intervenido por lo menos otro artista, que ha hecho el resto, aunque yo me inclinaría a suponer que han

sido dos; un simple oficial que, por los dibujos de Berruguete o de otro, ha labrado las virtudes y los niños alados, y otro muy superior, de mucha más categoría y más iniciativas que por su propia cuenta, o con muy poca dirección del jefe, se ha encargado de todo lo demás.

Véanse si no las cuatro virtudes y los niños. Tal vez los movimientos descompasados de alguna de aquéllas pueda haberlos dado Berruguete, pero aparte de esto, no hay absolutamente nada que sea suyo. Las proporciones aquí son muy cortas, cuando precisamente en Berruguete pecan de muy largas. Todas estas figuras resultan cabezudas; son estas cabezas muy hundidas en los hombros, casi sin cuellos, y ya se ha visto lo que es propio del maestro, las cabezas chicas y muy separadas del tronco por cuellos esbeltos y delgados. Pero no están aquí las diferencias más importantes, por más que ya lo sean. Hay que fijarse en la manera cómo están tratadas las carnes: imprecisas, hinchadas, bofas, sin el menor sentimiento de la forma y mirándose siempre al detalle más que al conjunto; son, además, un resumen de prejuicios manieristas de aquel tiempo, sin que el autor haya puesto una sola partícula de su corazón. Por contra, lo habitual en el gran escultor es la precisión rayana en la sequedad, la visión constante del todo, el deslinde de los miembros, la nerviosidad personalísima en el toque y la vitalidad y el alma que sabe poner hasta en los detalles más insignificantes de sus figuras. Aquí se intenta condensar la expresión sólo en las cabezas, y

dentro de éstas en los ojos con especialidad, que para eso se les acentúan los contornos y se les marcan con profundidad las pupilas; las narices y bocas permanecen indiferentes; son neoclásicas, como todas las narices y bocas de aquel tiempo. Berruguete, que basa su arte en el movimiento, reparte su expresión por todo el cuerpo, y las pocas veces que esto no es posible, como ocurre en este mismo sepulcro en la estatua del Cardenal, lo hace por todas las facciones, y tan trágica resulta la boca como la nariz, o como los ojos, o como aquel pelito que asoma bajo la mitra, o como las manos enguantadas, y cada una de estas partes tiene mil veces más vigor y más fuerza que el conjunto todo de estos figurones.

El otro artista, el que yo supongo otro artista, es ya otra cosa. Éste sabe componer muy bien, mejor quizás que Berruguete, aunque no tenga su vigor y su energía; pero con más gracia señoril, con más aplomo y con más bella armonía entre las líneas. La Caridad, con los tres niños, coloca su cabeza bellamente y acaba de armonizar sus líneas con la artística disposición del peinado; los niños tienen algo de los niños de Miguel Ángel, en los relieves de Londres y de Florencia; pero de un Miguel Ángel más bonito. Y nada de esto le importa a Berruguete ni le preocupa jamás. El Santiago que corre a caballo tiene vigor, indudablemente, pero un vigor de receta: la bestia alarga el cuello y las patas delanteras, como todos los caballos que corren en los relieves y cuadros; el santo se encoge y se inclina hacia delante; unos paños volados indican el aire; recursos ya conoci-

dos y desde largo tiempo empleados, y hay además una indiferencia muy grande en las figuras que el santo atropella. El verdugo que va a cortar la cabeza a San Juan, se preocupa más por la belleza de su contorno que por el golpe que va a asestar.

Pero aparte de que todo esto es tan ajeno al sentir del maestro, no cabe duda de que se trata de un soberbio artista, que compone de líneas con una gracia y una belleza indecibles, y que maneja el cincel con unos primores de técnica superiores en algunos momentos a los de Berruguete; tiene también más sentido que éste de la ornamentación y del valor que se debe dar a cada cuadro y a su técnica para armonizarlos en los conjuntos, y aunque no dibuja con tanta seguridad y valentía, ni tiene un sentimiento tan hondo de la expresión de la línea, sabe comprender su belleza mucho mejor. Es más frívolo, pero más alegre y más amable. También sus proporciones son más cortas y sus cabezas más voluminosas. Su inspiración en los italianismos del siglo XVI, parece más próxima.

Algunas de las figuras decorativas, cuando menos los niños, se debieron poner sobre la cornisa después de estar completamente terminado el mausoleo y como un aditamento posterior, demostrándolo así el que por detrás de ellos sigue corriendo con el mismo primor de ejecución el pequeño friso que da toda la vuelta, cosa que no tendría razón de ser si desde un principio se hubiesen proyectado esos escudos y niños que lo tenían que ocultar.

Y encima de esta cama, que a trechos es fina y delicada y a trechos no lo es tanto, y que ofrece siempre un conjunto hermoso a pesar de la mezquindad de las águilas de las esquinas, reposa la estatua del cardenal. Esta sí es obra de Berruguete, no cabe duda; tiene la firma de su temperamento de artista. El cardenal está muerto. No dormido, ni hierático o inexpresivo como otras yacentes, sino muerto. Más muerto que la mascarilla en yeso, que aún se conserva en el hospital y que fué sacada del mismo cadáver real y verdadero; más muerto todavía que todos los hombres muertos que pudiera ver el autor, porque no es un muerto singular, que podrá entristecer a unos cuantos, sino el alma, la esencia de la muerte, que horroriza y espanta a la humanidad entera. Indudablemente es un retrato, así se lo exigirían, pero un retrato idealizado, aunque parezca extraño. Porque se ha prescindido en aquellas facciones de la excesiva individualidad, sin dejarle más que la absolutamente necesaria para que se asemeje al retratado, pero que al mismo tiempo se pueda parecer a un cadáver, cualquiera que éste sea. Así ocurre que no evoca su visión al personaje histórico que murió hace varios siglos, como pasa, por ejemplo, con la yacente del príncipe D. Juan, sino a la muerte misma, cuyo temor llevan sobre el alma todos los hombres vivos de todos los tiempos.

Aquí no podía Berruguete valerse del movimiento porque el asunto se lo impedía, pero no por eso dejó de basar su arte en lo que siempre lo basa, en la línea,

en el contorno, y sólo para acentuar éste pone en juego los matices de la forma, aunque en este caso, con la quietud impuesta al cuerpo, prepondere la expresión del rostro y acentúe los pequeños contornos de cada facción. No cabe duda que la boca está muy matizada; las pequeñas sinuosidades de sus planos dan blandura al mismo tiempo que la impresión de cosa deshecha, pero lo que allí tiene fuerza expresiva es la hendidura, esa raja que parece hecha con un puñal, y que, sin embargo, tiene en cada una de sus imperceptibles ondulaciones un mundo de fuerza y de sentimiento. Y esos ojos entreabiertos que no miran; sin un soplo de vida, como al menos tienen los de los ciegos, no son otra cosa que dos surcos muy profundos, que dibujan con dureza las órbitas, y dentro de ellos la abertura muy marcada, el globo muy saliente, y un puntito arriba insignificante que señala la pupila; solamente líneas acusadas y vigorosas. Un escultor naturalista, los hubiera acompañado de unos pómulos fuertes y salientes, como los tenía el cardenal; y de algunas arrugas, que tampoco faltaban en su rostro; y hubiera marcado los lagrimales; y demacrado las mejillas; y acumulado cuantos detalles hubiera visto; y así le habría resultado un muerto vulgar, como son todos los muertos; o convencional, como sólo son los muertos que labran muchos escultores; mientras que un muerto como éste no lo ha hecho en el mundo más que Berruguete.

CÁCERES: RETABLO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO (Figs. 147 a 154.)

Este retablo fué contratado el 24 de Noviembre de 1547 [1], entre D. Francisco de Villalobos Carvajal y Berruguete, por precio de 3.000 ducados. Porque no anduvieron muy bien los pagos, como parece lo más probable, o por cualquier otra causa, es lo cierto que el artista se fué retrasando en su trabajo y que poco tiempo antes de morir había tenido que ser requerido judicialmente para que lo terminara [2]. Así, pues, es seguro que algo antes de su muerte no estaba la obra terminada, aunque no se sepa de un modo cierto el estado en que se debía encontrar. Muerto el artista, y cobrado por su viuda la cantidad que por esta obra le adeudaban, es ésta a su vez requerida en Diciembre de 1562 para que dé prisa a los trabajos con el fin de poder transportar el retablo en 1.º de Marzo, desde Valladolid, donde se hacía, a Cáceres, donde se había de poner. A esto contestan la viuda y el hijo que «*la dha obra*

[1] Todas las noticias históricas referentes a este retablo se insertan con gran extensión en los «Estudios histórico-artísticos» del Sr. Martí y Monsó, que fué el que estableció por primera vez, y de un modo indudable, la atribución de esta nueva obra al taller de Berruguete.

[2] El Sr. Martí no da la fecha exacta en que se hizo este requerimiento, pero por muchas razones se colige que debió ser en el verano de 1561.

esta acabada... y que despues que murio el dho su marido y padre no se alçado mano della hasta aora q̃ a quince meses y menos se alçara hasta q̃ se asiente en la parte q̃ a de estar en la yglesia... pero que falta de estofar pintar y dorar...» Ya se va precisando algo más. Poco debió dejar hecho el maestro a su muerte, cuando después de quince meses de trabajo sin alzar mano, todavía quedaba por hacer el estofado, el dorado y la pintura. Pero aún no debía ser esto cierto, y la misma viuda se da un mentís cuando al ser nuevamente requerida por dos veces, contesta al último requerimiento, que era la culpa de «*Juan de Angulo q̃ no ha querido dar madera ni clavazón ni oficiales*», cosas las dos primeras, que no hacen ninguna falta para pintar, dorar, ni estofar. Por fin, en los últimos meses de 1563 — dos años y pico después de muerto Berruguete — salió el retablo para Cáceres.

Después se siguió un largo pleito sobre el pago, en el que hubo testigos que declararon que Berruguete había terminado al morir «*todo lo que tocaba a su arte*»; pero que no debieron convencer mucho a los jueces, que, indudablemente fiados en lo que antecede, dieron un fallo en contra de la viuda y del hijo, y hasta en poco estuvo que no fueran a la cárcel.

Ahora bien; el estudio del retablo demuestra con más claridad que los documentos, que a Berruguete no se debe aquí más que el planeamiento, la traza y los dibujos, y un solo relieve, el de la imposición de las llagas a San Francisco; todo lo demás es muy malo, y lo que es

más, muy diferente de la ejecución frecuente en el artista. Hay desdibujos torpes, debidos sólo a la impericia; y actitudes anodinas, que delatan, sin embargo, haber sido pensados para otro ideal; y composiciones frías, que ni siquiera dicen; y en ninguna parte hay vigor ni sentimiento. Las actitudes de la Virgen y el Niño, en la historia de la *Adoración*, indican que han sido creadas para un cuadro tocado con mucha alma, en el que uno y otra, en un movimiento espiritual muy enérgico, fuesen a los Reyes con fuerte impulso, en un choque algo semejante al de María y Santa Isabel en el retablo de Santa Úrsula. Pero era necesario que en el otro lado del cuadro apareciesen estos Reyes con mayor vigor todavía, y las líneas generales permiten adivinar que así se han pensado. Pero se han tallado tan torpemente, se ha desfigurado de tal modo el contorno, que la composición total ha quedado coja, fría y sin ningún sentido. En la escena de arriba, un ligero movimiento en la cabeza del asno, o en la dirección de su cuerpo, como ocurre en el relieve de Ghiberti (fig. 151), hubiera dado explicación a muchas cosas que ahora no la tienen, y no se daría el caso raro de que el niño y el viejo estén tendiendo el paño para que pase Jesús, cuando éste precisamente ha pasado ya. Hay además unos figurones muy mal pintados en los fondos, cosa muy nueva en el arte de Berruguete, sin que sea fácil que a éste se le haya ocurrido un detalle de tan mal gusto, y mucho menos que lo haya ejecutado con tanto desacierto.

Por contra, parece muy suyo el San Francisco, y suyo de lo más hermoso que ha producido. El santo, que debía estar en oración, acaba de fijarse en la visión celestial que se le aparece. En su sorpresa, y en el súbito deseo de su corazón, salta, más que se incorpora, quiere subir, tener alas, volar, entregar a su ilusión el alma entera; pero se siente atado aquí abajo por la desesperante pesadez de la materia. Aquel alma brinca con impulsos de estampido, mientras que el cuerpo contiene, pesa, sujeta. Hay allí el vigor y el entusiasmo de un himno de alegría junto al pesimismo triste del no poder. Y al lado del santo, el hermano León, que no tiene una idealidad tan levantada, se tapa el rostro, se achica y se encoge, desearía esconderse en la tierra, por huir precisamente de aquella aparición que hace que el otro quiera elevarse hasta los Cielos. Era natural que el único escultor hondamente idealista que hemos tenido acabara su vida de este modo, sintetizando plásticamente la lucha del espíritu con la realidad.

Los medios que aquí emplea son los de siempre: dar más importancia al dibujo de la silueta y a su movimiento que a las masas y a los matices de la forma. Una línea larga y casi recta que nace en la mano, contornea el brazo, baja por el torso y unos pliegues seguidos que llegan hasta el suelo y que todavía allí se desvían algo y descienden por las peñas, da la nota de la verticalidad y evoca la aspiración hacia arriba. Otra, de curva muy graciosa, que arranca en el hombro izquierdo y muere en el talón, subraya el efecto de la anterior y aumenta

la vaporosidad prestando un ligero punto de apoyo. El brazo de este mismo lado se separa algo para mantener el equilibrio, para sugerir la lucha por no caer. La pierna derecha manda la fuerza, da el empuje hacia arriba, es el motor. Lástima que esta figura no sea un poco más larga.

DIBUJOS

(Figs. 155 a 157.)

En la Academia de San Fernando se conservan dos dibujos, no publicados hasta hoy, aunque desde larga fecha han sido atribuídos a Berruguete, según indican los letreros en caracteres antiguos que presentan. Son dos aguadas, pero reforzados, en ciertos lugares, los contornos y los sombreados con rayas a pluma. El uno (figura 155), es un estudio para crucifijos, y lo forman una serie de tanteos muy ligeros para desnudos, con los que parece que se andan buscando movimientos expresivos y nuevos, que sean adaptables a este asunto. Este dibujo está de tal modo estropeado y descolorido, que cuesta trabajo verlo, resultando más claro en la fotografía, por lo mismo que ésta hace negros los tonos amarillentos y rojizos, que son los que hoy dominan por efecto de la descoloración. Su tamaño, en milímetros, es de 315 por 225, y en la parte inferior lleva un letrero, a dos renglones, y en caracteres del primer tercio del si-

glo XVII[1] que dice: «*De mano de Berruguete*», y en otra letra, y ya en el borde, el nombre de algún antiguo poseedor: «*Solis*».

El otro, sin dejar de ser también una mancha muy ligera, está algo más hecho. Del mismo modo tiene escrito abajo, y en el lado derecho, la palabra «*Verrugu*»[2], habiendo desaparecido el resto por haber sido cortado el papel. Su tamaño es de 215 milímetros por 115, y su conservación bastante mejor que la del anterior. Representa a dos santos, probablemente los dos Juanes, vestidos con amplios ropajes (fig. 156).

Estos dos dibujos parecen ser del mismo artista. Las líneas paralelas, nunca cruzadas, con que se indican las sombras, están hechas de idéntica manera, con la misma rapidez y el mismo descuido; los trazos con que se marcan los contornos, tanto exteriores como internos, ofrecen igual seguridad y resolución, engrosando a veces en el obscuro y no duplicándose jamás por efecto de una rectificación; los pies están tocados del mismo modo y las sombras y claros dados con la misma intención, y si alguna de estas semejanzas no apareciesen con absoluta claridad comparando el dibujo de los desnudos con el apóstol que en el otro aparece en primer término,

[1] Coincide principalmente con documentos de 1603, 1607, 1610. Debe compararse con los documentos núms. 288 y 326 de la Exposición de letra del Archivo Histórico Nacional.

[2] Letra del último tercio del siglo XVI. Y aunque es poco texto para juzgar, coincide con documentos de 1570, 1568, 1575, etc. Véase documento núm. 59 de la Exposición antes citada.

por estar este apóstol mucho más terminado, no ocurrirá lo mismo si la comparación se establece con el que hay detrás, más abocetado, cuya cabeza, por ejemplo, es una reproducción bastante fiel en cuanto a dibujo, conformación, proporciones, toque del cabello y hasta parecido de rostro y colocación sobre los hombros, de la del desnudo que en el otro dibujo se ve en la parte alta a la derecha.

Y del mismo modo, estoy plenamente convencido de que uno y otro son obra de Berruguete. Me lo demuestran las proporciones largas, la pequeñez de las cabezas, la intención de los contornos y la fuerza de los movimientos, el tratamiento de la forma con amplitud y grandeza, sin la menor meticulosidad, con desprecio absoluto de todo lo que sea nimio o trivial, la visión de la totalidad y del movimiento y sólo de éstos, el tratamiento de las barbas y hasta el desnivel del suelo para que una de las figuras alce la pierna, como se ve en el dibujo de los dos santos, y que es un recurso tan frecuente en el artista.

También se atribuye a éste otro dibujo que se guarda en la Biblioteca Nacional (fig. 157), procedente de la colección Carderera, y que representa una agrupación de figuras fantásticas; un estudio para grutescos. Está ejecutado a la pluma sobre papel amarillento obscuro, midiendo de ancho, por su base, 258 milímetros por 180 en su mayor altura. Viene atribuído a Berruguete, y como de éste lo da D. Ángel Barcia en su «Catálogo» [1], aunque con ciertas reservas.

[1] Página 18, núm. 10.

Como ahora el procedimiento es distinto al de antes, no puede extrañar que la factura varíe algo y que en los sitios en que allá se recurre al pincel para indicar la sombra con la aguada, aquí precisa recurrir sólo a la pluma, y por esto tal vez se crucen las líneas y se marquen las manchas con borrones. Pero aunque así sea, en aquéllos hay también lugares en que los obscuros están reforzados con rayas paralelas de tinta, y la manera de hacerlo es muy diferente, con diferencias indicadoras de otro hábito, de otra intención, de otro modo de sentir la sombra, de otra mano, en fin, que siempre trabaje del mismo modo con cualquier procedimiento que emplee. Allí estas líneas son casi siempre rectas, muy pocas veces curvas, de igual grueso y el mismo en toda su longitud, paralelas y puestas con el solo objeto de manchar, nunca de dibujar; se ve, además, que están trazadas con un pulso muy seguro y muy habituado, que ya no tiene que poner una gran atención, y que lo hace como en un reposo momentáneo que siga al esfuerzo de contornear, al descuido, continuadamente, por la fuerza de la costumbre. Aquí las líneas indican una atención constante; nunca son rectas y pocas veces de una sola curva, ni paralelas; su grueso aumenta o disminuye según la intensidad del obscuro; marcan el dibujo con sinuosidades, y convergen unas en otras hasta formar una mancha en el punto más negro; no es posible que hayan sido trazados deprisa ni dejando ir la mano; tienen la misma fuerza que los contornos; acusan, a mi modo de ver, dos artistas diferentes.

Esta opinión mía creo que la refuerza el modo cómo están tratados los cabellos, que en el dibujo de la Biblioteca se acusa y se explica más, se distinguen y marcan los mechones, se indican sus ondulaciones dentro del convencionalismo en moda, y aun el mismo contorno general, que parece que se ha hecho muy despacio, con líneas que se suceden, que comienza la una donde termina la otra; que marcan los gruesos y perfiles como las muestras de caligrafía, que más que la totalidad parecen detenerse en las salientes y entrantes indicadoras de los detalles. Es un dibujo éste más nimio, más meticuloso, más duro, que no puede ser del mismo que ha hecho los de la Academia.

Además de estos tres, hay noticias de otros muchos dibujos de Berruguete. D. Manuel Rico y Sinobas [1] dice tener a la vista una cartilla de dibujos para ornamentaciones artísticas hecha a la pluma por este escultor hacia el año 1542 y dedicada a los Duques del Infantado. Esta cartilla tenía un registro, firmado por D. Bernardino Mendoza, que decía: «*Son las hojas dibujadas que ayo en este libro doscientas y quatro hojas, digo las dibujadas*». Después debió venderse al extranjero, puesto que en 1903 figuraba en el catálogo de libros antiguos de la casa Jacques Rosental, de Munich, donde lo vió y lo estudió el erudito Albrecht Haupt, quien lo describe minuciosamente y lo analiza en un hermoso

[1] «De la grafidia o dibujos a tijera que usaron en España los antiguos herreros», artículo publicado en *Historia y Arte*. Enero de 1896.

artículo [1], al que acompañan algunas reproducciones de dibujos. Ninguna de éstas, aunque el autor lo afirma, parece ser obra de Berruguete, y, en último extremo, forzando mucho el buen deseo, pudieran atribuírsele los dibujos de caballos que inserta, pero nunca los de grutescos y entrelazos mudéjares. Pero de todos modos, como yo no conozco de esta cartilla más que algunos de los dibujos, y esto por la reproducción, no puedo dar una opinión razonada, limitándome tan sólo a la simple impresión que apunto.

OBRAS DUDOSAS

Las obras que hasta aquí llevo apuntadas son las únicas que considero de Berruguete, o cuando menos de su taller, con una intervención del maestro. Hay además otras muchas que se le han atribuído sin ninguna razón, y otras que, aunque por ciertos indicios parecieran suyas, ha sido ya demostrado por otros escritores que no lo eran. De ninguna de éstas voy a ocuparme aquí, por no hacer interminable este trabajo repitiendo razones y probanzas ajenas o poniendo argumentos que demuestren lo que sin esfuerzo alguno salta a la vista.

[1] El artículo se titula «Ein spanisches Zeichenbuch der Reinaissance» (Un libro español de dibujos del Renacimiento), y fué publicado en la revista *Jarbuch der Koniglich Prenssischen Kunstsanunlungen*. Octubre de 1903.

Tan sólo voy a tratar, muy rápidamente, del sepulcro de los Marqueses de Poza, en Palencia, y de las yacentes de D. Alonso Gutiérrez y doña María de la Pisa, en el Museo Arqueológico, que siguen pasando por suyas, y a mi modo de ver sin fundamento.

El primero (figs. 158 y 159) lo tengo como un trabajo indudable y de los más hermosos que ha producido Giralte. Para ello me fundo en que la traza general del monumento coincide, con pocas variantes, con los sepulcros de la capilla del Obispo. En que las columnas, siempre jónicas, concuerdan también, por sus proporciones, su disposición y por el gusto de sus adornos, con las de todos los sepulcros y retablos de Giralte, y muy poco o nada con las de Berruguete. Éste prefiere siempre la columna abalaustrada con capitel corintio, pues los dos únicos retablos suyos en que no se emplea la forma de balaustre son el de Olmedo, pero precisamente en la parte que se le ha restaurado, y el de Cáceres, que, como se ha visto, fué labrado después de su muerte; en todo lo demás suyo no hay más que columnas monstruosas y capiteles corintios, sin más excepciones, mientras que Giralte apenas si emplea los balaustres y sus capiteles son de preferencia jónicos, como aquí en Palencia. Berruguete hace arrancar sus columnas directamente de un estilobato, o del banco, o de las cornisas que separan un cuerpo de otro, mientras que Giralte coloca sobre estos basamentos, bancos o cornisas, un pedestal adornado, de donde ya se alzan sus columnas, como se ve en este sepulcro de los marqueses de Pozas. También es muy

frecuente en Giralte, y raro en Berruguete, el decorar un espacio sólo con una o dos figuras que lo llenan por completo, como ocurre en este monumento —en el pedestal de las columnas pareadas— y en los tres de la capilla del Obispo.

La decoración que prefiere Berruguete, además de las máscaras, jarrones, bucranios y otros objetos de moda entonces, son los tritones, centauros, bichas fantásticas y hombres que terminan en hojas por los pies y por las manos, y nada de esto se ve aquí en Palencia, sino niños desnudos y completos y cabecitas de querubines, como en todas las decoraciones de Giralte. Pero cuando la identidad, más que semejanza, salta a la vista, es en la comparación de las estatuas orantes de los marqueses con las de D. Francisco de Vargas y doña Inés Carvajal, padres del obispo de Plasencia (figs. 159, 160 y 161). Las cuatro están inspiradas en un naturalismo franco y amplio. Persiguen la vida en la traducción exacta de la superficie corpórea, singular y concreta, con sus notas características y particulares, aun cuando no se haya descendido a la nimiedad frívola y meticulosa; son hermosos retratos —especialmente los de los varones— que revelan los cuerpos, en toda su verdad, y los espíritus que los animan, causando una impresión de vida y de realidad; mientras que Berruguete, como se ha visto, se contenta tan sólo con ofrecer una apariencia probable, y aun a veces sólo posible o verosímil, de la forma viva, sin que jamás se le ocurra darnos la emoción de esta misma forma real y verdadera, tal como la tuviera ante

sus ojos y la pudieran tocar sus manos. Estas cuatro estatuas están además tratadas del mismo modo, que no se asemeja al que suele emplear Berruguete. Las proporciones de éste son siempre alargadas, conforme a un ideal que se forja; con las cabezas muy pequeñas y los miembros delgados; así resultan sus figuras flacas, esbeltas, ligeras, mientras que estas cuatro estatuas representan a unos señores rechonchos, de una estatura regular, más bien baja, de cráneos normales, de movimientos pausados, que causan el efecto de que se les ha visto otra vez y de que no han podido ser de otra manera. Los cabellos y barbas los suele tratar aquél en mechones largos y lacios, o por lo menos poco ondulados, que hacen el efecto de pelo mojado, y empleando siempre el cincel o la gubia, y muy pocas veces el trépano o el berbiquí; y estas estatuas no ofrecen más que mechones cortos, hasta en la de D. Francisco de Vargas que gasta melena, muy ensortijados, y con señales evidentes de trepanación en todos sus grandes obscuros. También en las manos hay diferencias; éstas no son tan huesudas como las de Berruguete, sino más carnosas y acusando mucho los tendones. Por último, el Cristo a la columna del sepulcro de Palencia, es el mismo, con muy pocas variantes, que aparece en la hilera central del retablo del Obispo, sin que se deba olvidar tampoco que Giralte fué vecino de Palencia y allí vivió y trabajó una buena parte de su vida.

De los otros sepulcros de D. Alonso Gutiérrez y doña María de Pisa (figs. 163 y 164), colocados en 1543 en la

capilla de Valbanera de la iglesia de San Martín, sólo se conserva hoy, en el Museo Arqueológico, la mitad superior de cada una de las yacentes, y éstas muy destrozadas por el tiempo y por la barbarie.

Ceán, que los vió en el lugar para que fueron labrados, o por lo menos en su propia iglesia y capilla, afirma que los sepulcros estaban «*adornados con escudos de armas, niños, mascaroncillos, figuritas y otras cosas de buen gusto*», y las atribuye a Berruguete. Los escritores que después han seguido continúan sosteniendo esta misma atribución, aunque ninguno ponga un gran calor en ello ni muestre un profundo convencimiento. Y efectivamente, queda tan poco de la obra primitiva, y este poco está tan destrozado, que es muy difícil rectificar a Ceán oponiendo razones a su afirmación, lo mismo que negarla con argumentos suficientes. Son dos restos de estatuas bastante hermosos que revelan un maestro consumado en su oficio, pero frío, que sigue las tradiciones de su tiempo sin poner nada de su cosecha, y que está muy lejos de la dirección estética de Berruguete. No concuerdan tampoco con el arte de éste, ni la disposición de los paños, ni la técnica de los cabellos ni de las manos, ni del modelado general; las proporciones tampoco coinciden. Así, pues, sin atreverme a negarla en redondo, creo muy dudosa la atribución de estas estatuas a Berruguete.

BIBLIOGRAFÍA

AGAPITO Y REVILLA (Juan).—Alonso Berruguete: Sus obras, su influencia en el arte escultórico español.
(*Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones.* Octubre de 1910.)

— Valladolid. Una obra auténtica de Berruguete. (El retablo de la Adoración de los Reyes en Santiago.)
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Junio 1913.)

— La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. (Un retablo flamenco con pinturas de Metsys.)
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Septiembre 1912.)

— Retablo flamenco en el Salvador y dos retablitos de Berruguete en San Esteban.
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* 1913, pág. 50.)

— Los retablos de San Benito el Real. (Dos retablos pequeños de Berruguete, esculturas de Juni y trabajos importantes de otros artistas.)
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Septiembre 1913.)

— El retablo mayor de San Andrés de Olmedo.
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Junio de 1915.)

— Alonso Berruguete: Sus obras, su influencia en el arte escultórico español.
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* 1910-11.)

— Guía de Valladolid, 1915.

ALBRECHT HAUPT.—«Ein spanisches Zeichenbuch der Renaissance».

(*Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen.* Octubre 1903.)

ALLENDE-SALAZAR (Juan).—La familia Berruguete.

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Septiembre 1915.)

AMADOR DE LOS RÍOS.—Toledo pintoresco.—Murcia.

AMOR CALZAS (Juan Julio).—Curiosidades de la ciudad de Huete (Cuenca). Madrid, 1904.

VALLADOLID.—Anónimo. Manual histórico y descriptivo de Valladolid.

(Aunque sin nombre de autor, se sabe que lo redactaron D. Domingo Alcalde Prieto y D. Romualdo Galardo.)

ANTOLÍNEZ DE BURGOS (Juan).—Historia de Valladolid.

Valladolid, 1887 (escrita poco después de 1620).

ARAUJO Y GÓMEZ (Fernando).—Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia, 1885.

ARAUJO SÁNCHEZ (D. Ceferino).—Un artículo sobre «el Museo de Valladolid»

Revista Europea, 1875.

ARFE (Juan de).—Varia commesuración para la escultura y arquitectura, 1585.

ARGOTE DE MOLINA.—Nobleza de Andalucía.

ASENSIO (Jesús).—Visita al Museo provincial de Bellas Artes, al Arqueológico y Biblioteca de Santa Cruz.

(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* I. 1903, pág. 234.

ASÚA Y CAMPOS (Miguel de).—Por carretera (Apuntes de viaje). Madrid, 1900.

BAJO (Juan Antonio Vicente).—Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca, 1901.

BARCIA (Ángel).—Catálogo de dibujos.

BENITO DOMÍNGUEZ (Isidro).—De una excursión a Ávila.
(*Esp. de Excurs.* I. 1898, pág. 31.

BERTAUX (Emile).—Historia de Michel.
(Tomo IV, parte II.)

— Le tombeau de Charles le Noble à Pampelune et l'art francoflamand en Navarre.
Gazette des Beaux-Arts, 1908.

BOSARTE (Isidoro).—Viage artístico a varios pueblos de España. (Madrid, 1804.)

CALVERT (Albert F.).—Sculpture in Spain, 1912.

CARDUCHO (Vicente).—Diálogos de la Pintura. Págs. 85, 357, 414.

CAVEDA.—Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando.

CEÁN BERMÚDEZ (Agustín).—Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, 1800.

CONTRERAS (Martín).—Berruguete y la Escultura castellana.

CRUZADA VILLAAMIL (Gregorio).—El Cardenal Tavera, su hospital y su sepulcro en Toledo.
(*El Arte en España.* Tomo V, 1866, págs. 41 y 65.)

— Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete.
(*El Arte en España.* Tomo V, 1866, pág. 103.)

— Un autógrafo de Berruguete.
(*El Arte en España.* Tomo III, 1865, pág. 96.)

— Don Alonso Berruguete González.
(*El Arte en España.* Tomo I, 1862, págs. 5, 77, 141, 146. Tomo II, 1863, pág. 1.)

DEULAFOY (MARCEL).—Histoire générale del Art. Espagne et Portugal, 1913.

— Le Statuaire polichrome en Espagne, 1908.

DÍAZ PÉREZ (Nicolás).—España. Sus monumentos y Artes. Extremadura.

FALCÓN (Modesto).—Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos, por D. Modesto Falcón 1867.

FERRER (Patricio).—Colección de documentos relativos a las obras de la Real Capilla de Granada.
(*Revista de Archivos*. Tomo IV, 1874.)

FORADADA Y CASTÁN (D. José).—El mausoleo del cardenal Tavera·
(*Revista de Archivos*, 1876.)

GÓMEZ MORENO Y MARTÍNEZ (Manuel).—Guía de Granada.

— Catálogo monumental de Salamanca. (Inédito aún.)

— Retablo atribuído a Berruguete en Santa Úrsula, de Toledo.
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Agosto 1915.

GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID (Casimiro).—Valladolid. Sus Recuerdos y sus Grandezas, 1900.

— Datos para la Historia biográfica de la M. L. M. N. H. y Excelentísima Ciudad de Valladolid, 1894.

GONZÁLEZ MORAL (Mariano).—El indicador de Valladolid, 1864.

GUEVARA (D. Felipe de).—Comentarios de la pintura.
(Debieron escribirse hacia 1535, y fueron publicados con un discurso preliminar y notas de D. Antonio Ponz, en 1788.)

HOLLANDA (Francisco de).—Vier Gespräche uber die Malerai Geführt zu Rom, 1538. Originaltext mit übersetzung, einleitung beilagen und erläuterungen von Joaquin do Vasconcellos.
(*Verlag von Carl Graeser*. Wien, 1899.)

IGUAL (José de).—Olmedo.
(*Esp. de Excur.*, año VIII, 1900.)

ITURRALDE (Fernando).—Excursión a Arroyo, Simancas y Tordesillas.
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* I, 1904, pág. 365.)

JUSTI (Carlos).—Prólogo al Bœdecker de España.

LAFOND (Paul).—La Sculpture Espagnole, 1909.

LLAGUNO Y AMIROLA (Eugenio). — Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración..., por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amírola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, censor de la Real Academia de la Historia, consiliario de la de San Fernando, e individuo de otras de las bellas artes.

De orden de S. M. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1829.

LLERA (Indalecio).—Teoría de la literatura y de las artes. Bilbao, 1914.

MADRAZO.—Navarra, Sevilla.

MARTÍ Y MONSÓ (José). — Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, 1901.

— Retablo del Colegio del Arzobispo. (Salamanca.)
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.*, II, 1905.)

MARTÍN CONTRERAS.—Berruguete y la Escultura castellana.

MARTÍNEZ (Jusepe).—Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.
(Edición de 1866.)

MARTÍNEZ DE VELASCO (Eusebio).—Alonso Berruguete.

MILANESI (Gaetano). — Le lettere de M A B coi ricordi ed i contratti artistici. Florencia, edición de 1875. In fol.

MORALES (Ambrosio de). — Viaje de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II, a los reynos de León y Galicia y principado de Asturias, 1765.

NICOLÁS (Antonio de).—Portillo.
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.*, II, 1906, pág. 434.)

ORTEGA Y RUBIO (Juan).—Historia de Valladolid, 1881.

— Los pueblos de la provincia de Valladolid, 1895.

PACHECO.—Arte de la Pintura.
(Edición de 1866.)

PALAZUELOS (Vizconde de).—Guía de Toledo.

PALOMINO Y VELASCO (Antonio).—El Parnaso Español pintoresco laureado, 1724.

PARRO (Sixto Ramón).—Toledo en la mano, 1857.

PÉREZ (Ventura).—Diario de Valladolid. Valladolid, 1885.
(Libro muy curioso, escrito en el siglo XVIII, publicado en Valladolid en 1885.)

PIJOAN (J).—Historia del arte.

PONZ.—Viaje fuera de España.
(I. carta 1.ª, número 23.)

PONZ (Antonio).—Viaje de España, 1792.

POST (CH. R.).—Medioeval Spanish allegory.
(Cambridge. Hasvard University Press, 1915.)

PRADILLA (Gregorio Sancho).—Monumentos histórico-artísticos palentinos. Convento de San Pablo.
(*Bol. de la Soc. Cast. de Excur.* Octubre, 1913.)

QUADRADO (José María).—Castilla la Nueva, Valladolid, Palencia y Zamora, Aragón, Salamanca.

QUILLIET (F.).—Dictionnaire des Peintres Espagnoles. Paris, 1816.

RICO SINOBAS (Manuel).—De la grafidia o dibujos a tijera que usaron en España los antiguos ferreros.
(*Historia y Arte.* Enero 1896.)

RUIZ PRIETO (Miguel).—Historia de Úbeda.

SALAZAR Y MENDOZA (D. Pedro).—Chronicó del Cardenal D. Juan Tauera.

SANGRADOR VITORES.— Historia de la Muy Noble y Leal ciudad de Valladolid desde su más remota antigüedad hasta la muerte de D. Fernando VII.

SIMÓN Y NIETO (Francisco).—Los antiguos Campos Góticos.
(*Esp. de Excur.* 1894.)

STREET (George Edmund).—Valladolid, según el arquitecto inglés George Edmund Street.
«Some account of Gothic Architecture in Spain.»
(*Cas. de Excur.* Marzo 1910.)

TORMO Y MONZÓ (Elías).—Algo más sobre Vigarni.
Esp. de Excur. Diciembre 1914.

VALLADAR (Francisco de P.).—Guía de Granada.

VASARI (GIORGIO).—Vite degli artisti. Firenze, edic. de 1832-1838.

VIELVA (Matías).—Alonso Berruguete.

VIÑAZA (Conde de la).—Adiciones al Diccionario histórico . . . de D. Agustín Ceán Bermúdez, 1894.

VILLALÓN (Cristóbal de).—Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Valladolid. Impresa por Maestre Nicholás Tyerri. Acabóse a quinze de enero. Año de 1539.
(Reimpresión de M. Serrano y Sanz, en *Bibliófilos españoles*, tomo XXXIII, pág. 169.

BERRUGUETE
ET SON ŒUVRE

CHAPITRE I

LA SCULPTURE CASTILLANE
AU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

LES premières vingt années du XVIe siècle représentent une époque de transition dans la sculpture castillane. Les nouveaux éléments artistiques, importés d'Italie, prennent peu à peu la place des anciens, venus du Nord, pour donner naissance à un art nouveau ou, pour mieux dire peut-être, à une autre manifestation du même art.

Pendant les derniers siècles du moyen-âge, la plastique de Castille fut un art fait d'alluvions. L'influence française d'abord, l'influence bourguignonne, flamande, allemande, ensuite, y dominèrent principalement. Les artistes qui parvinrent à la plus haute renommée, portaient presque toujours le nom d'une ville ou d'une région d'au delà les Pyrénées. Si parfois l'on recontre un González, un Siloe, un Cruz ou un Ortiz, on trouve bien plus souvent des Bourgogne, des Cologne, des Hollande, des Allemand, quand ce n'est pas un Lomme, un Dankart, un Egas, un Guas. Et tous ces noms révèlent par eux mêmes la provenance de leurs posesseurs.

D'autres arts, l'architecture, par exemple, subirent aussi ces influences septentrionales. Mais elles ne furent pas prépondérantes; elles se mélangerent avec d'autres, venues du midi, et aussi avec ce qu'on pourrait peut-être appeler l'esprit indigène. Il en resulta un art plus original, possédant des caractères propres et singuliers. Mais dans sculpture les influences arabes ne sont pas aussi visibles; ce qui ne veut pas dire toutefois qu'elles n'apparaissent point. Quant à l'esprit national qui, à cette époque, était probablement vigoureux et très déterminé, il ressemblait, sur bien des points essentiels, à l'esprit des peuples du nord. Aussi ne parvint-il pas à se détacher nettement et à

produire un art substantiellement différent. Cet art est néanmoins en parfaite harmonie avec la vie du peuple; dans son essence il est très castillan, très expressif du sens national et très profondément senti.

Le sentiment religieux est le caractère essentiel de tous les arts du moyen-âge. Et l'on sait que ce caractère les distingue tout à fait de l'esprit qui anime les arts du paganisme. L'artiste, dominé par le sentiment religieux, devient plus attentif à l'expression de l'idée qu'à l'harmonie des proportions ou à la beauté des formes corporelles. Il veut maîtriser la pensée et provoquer des émotions au moyen de son œuvre; il admet, comme une regle invariable de son inspiration, que la vérité de la vie ne se trouve pas exclusivament dans la vérité des surfaces corporelles.

Ce caractère est commun à l'art de tous les peuples mediévaux. Mais, dans la sculpture, il en résulta une conséquence importante. L'exécution, toujours sobre, dédaigna, par principe d'école, la richesse du modelé et la varieté des nuances dans les masses. Peut-être, dans quelques pays, fut-ce un effet des difficultés présentées par la matière ou de l'impéritie d'artistes archaïques. Toujours est-il qu'on s'en tint uniquement à l'expression. L'artiste n'eut pas d'autre pensée que celle de transformer l'émotion en action. Les contours l'intéressent beaucoup plus que les modalités des surfaces, car ce sont eux, les générateurs de l'attitude, qui donnent à la statue son accent le plus vigoureux. Ils ne se prêtent pas, comme les surfaces, aux fantaisies d'un modelage anecdotique qui, s'il souligne parfois et nuance l'émotion, risque fort souvent de l'atténuer en la délayant. Et l'attitude n'aspire même pas —sauf dans une période fort courte— au rythme et à la cadence. Elle veut être simplement naturelle et expressive, pleine presque toujours de candeur et de naïveté et toujours de sincérité. L'action dramatique n'est pas, comme cela arrive plus tard, concentrée toute entière dans la tête. Celle ci conserve, sans doute, une très grande valeur, mais les effets sont obtenus par l'ensemble bien ajusté de tous les membres. La figure gagne ainsi en force et en spontanéité ce qu'elle perd, peut-être, en complexité psychologique. Les proportions, qui, au commencement du xve siècle, sont encore lourdes et écourtées, s'allongent peu à peu et il

n'est pas rare de voir apparaitre, dès le milieu du xve siècle, quelques statues, surtout des statues tombales, qui atteignent la longueur de sept fois et demie la tête. Les linges, très durs très cassés, remplis de contrastes de lumière et d'ombre, doivent être vigoureux et expressifs, jusque dans la pénombre indécise d'une chapelle intérieure. Il ne faut pas qu'ils laissent paraître les formes du corps; il ne faut pas qu'ils éveillent la moindre sensualité, si voilée qu'elle soit. Les personnages se rassemblent, quand le sujet l'exige, sans que la beauté de la compositions, dans les lignes générales et dans l'ordonnance des figures préoccupe en rien l'artiste. Point de savantes ou de belles harmonies dans les combinaisons; on ne poursuit que la clarté. On veut ainsi généraliser l'intérêt, le rendre accessible à tous et le produire avec la plus forte énergie. Le relief pictural, qui imite un tableau avec sa variété de plans et d'accessoires, est à peine connu; les retables, les tombeaux, les stalles de chœur sont ornés de groupes de sculptures libres ou bien de demi-figures adossées à une planche. Ces mêmes groupes, plus grands et quelque peu simplifiés, quant au nombre des personnages, sont ceux qui, plus tard, seront promenés en procession et deviendront nos «*pasos*», si caractéristiques. La polychromie se perfectionne et se complique davantage, non seulement par l'usage d'un plus grand nombre de couleurs, mais par la recherche d'effets imitatifs de toiles et de brocarts et par des combinaisons plus réussies de l'or ou de l'argent avec les autres tons.

Voici donc, brièvement énumerés, les traits principaux de la technique employée pendant les derniers temps du gothique. On peut affirmer que ces caractères se manifestent d'une façon assez uniforme dans tous les pays, y compris l'Italie, où un grand mouvement spirituel était alors en train de se produire. Cela est si vrai que, même les personnes peu versées dans ces matières, peuvent facilement distinguer une statue de cette époque, quelle que soit sa provenance, pourvu seulement qu'elles aient acquis une certaine habitude de contempler des œuvres d'art. Le fait n'a rien que de naturel; car un même esprit religieux dominait partout et inspirait les arts plastiques. Tout le monde comprenait ce sentiment presque de la même manière; tous y puisaient les mêmes émotions, en sorte que le commerce

spirituel entre les peuples ne souffrait pas de contrainte. Les idées circulaient librement. Et ainsi fut créée une œuvre de nations plus que d'individus, une sculpture dont le caractère distinctif est l'accord intime entre l'exéction et le sentiment.

Néanmoins l'esprit religieux n'est pas certainement sans présenter des variantes. Des aspirations idéales, particulières à chaque peuple, se confondent avec lui et ces particularités exercent, sur tous les aspects de la vie, une influence qui, pour n'être point aussi impérieuse, n'en est pas moins forte et remarquable. C'est pourquoi les spécialistes parviennent facilement à reconnaître une sculpture castillane, malgré qu'elle soit exécutée par un artiste du nord et arrivent à établir des distinctions d'école entre les différents pays.

Le grand nombre d'églises, de monastères, d'hôpitaux et d'autres fondations pieuses du xve siècle, qui se conservent encore, est un témoignage probant et plus fort peut-être que celui des chroniques, de l'ardeur dont le peuple castillan brûlait pour sa foi. Le sentiment religieux était la source des plus importantes manifestations de la vie; chacun lui consacrait une partie non petite de ses richesses. Ce fut alors qu'on acheva de construire les vielles cathédrales et presque toujours on y déploya plus de splendeur qu'au commencement. De nouvelles furent bâties, plus amples, plus coûteuses. D'innombrables temples furent restaurés et ornés avec une largesse et un luxe inconnus des siècles précedents. Si on laisse de côté, pour le moment, la plus ou moins grande pureté du goût du style, on peut dire que ce siècle est celui de l'exubérance dans l'ornementation et de l'abondance dans les œuvres de haut luxe et de grand prix.

A côté de cette ardeur religieuse, il y a cependant, dans le peuple castillan de cette époque, un remarquable esprit de tolérance. Ce phénomène, dont nous n'avons pas à exposer les causes, a été noté et même reconnu. Les croyances religieuses, si profondément enracinées, qu'elles portèrent le peuple castillan aux plus hautes entreprises, ne furent pas un obstacle à l'établissement d'un respect mutuel entre les hommes de foi si diverse qui habitaient alors ce même pays. Les juifs, malgré quelques persécutions passagères, résultant de causes plutôt politiques et sociales que religieuses, étaient les maîtres de la

banque, exerçaient les professions liberales et scientifiques, occupaient des places élevées et écrivaient des ouvrages de morale et d'enseignement, qui étaient lus avec respect et qui parvenaient même à acquérir de la popularité. Les convertis étaient accueillis sans arrière pensée dans la bonne société, s'alliaient aux meilleures familles et obtenaient les mitres les plus considérables. Les mahométans eux-mêmes occupèrent, pendant le règne d'Henri IV, les grandes charges de la cour, sans être obligés d'abjurer; on en arriva jusqu'a dire que le roi avait une prédilection marquée pour les usages et les croyances des maures.

On a reconnu de même, que d'autres peuples, moins occupés que nous par des guerres incessantes, pouvaient, mieux que nous, se consacrer aux profondes méditations. C'est peut-être pour cela qu'on ne trouve pas ici d'hérétiques, pendant le moyen-âge; les ouvrages de théologie ne commencent à s'écrire qu'après les conciles de Constance et de Bâle; le grand schisme qui mit en conmotion l'Europe toute entière, fut consideré en Castille avec indifférence. S'il en est ainsi, on ne doit pas s'étonner que cette religion, plus traditionnelle et empirique, que scientifique et méditative, ait accentué, à ce qu'il semble, la note sentimentale, et se soit encombrée d'un fonds de superstitions, qu'il fut ensuite si difficile de déblayer.

Il faut ajouter que les mœurs d'alors étaient extrêmement libres, trop libres, peut être; et quand on a beaucoup à se faire pardonner, on ne peut être guère intransigeant; l'industrie, le commerce et surtout l'élevage florissaient comme ils n'ont jamais flori depuis; le peuple était riche et vivait tranquillement, malgrè les luttes des nobles, auxquelles il ne prenait aucune part, ou du moins, prenait une part fort petite; le peuple, en outre, s'était élevé peu à peu à un certaint raffinement de la vie matérielle et commençait à faire de même dans ses besoins sentimentaux, pendant que la noblesse, puissante comme jamais elle ne l'a été, et passionnée de luxe et de bien-être, poussait si loin les raffinements de toute sorte, qu'elle menaçait de tomber dans l'affectation et le décadentisme.

Pour toutes ces raisons, la sculpture castillane, dans les dernières années du gothique, est un art aussi fortement expresif que celui des peuples du nord; il ne prend de la vie que ce

qu'il lui faut pour mener droit à l'émotion. Mais cette émotion est ici plus variée, plus haute, plus sereine. Elle a moins de traits sombres et, parfois, elle est plus indirecte et plus complexe. Peut-être portait elle déjà dans ses flancs les germes de cet art lugubre qui commençait à poindre en Europe et qui devait charmer plus tard les espagnols des générations futures; mais, en ce moment, au xve siècle et au commencement du xvie, ce n'était pas certainement la Castille qui donnait la note de noirceur la plus aiguë.

Nous sommes à l'époque où les grands retables, si caractéristiques dans l'art espagnol, acquièrent tout leur développement. Les retables se proposent, surtout, indépendemment de l'effet décoratif, de raconter, d'une façon frappante, claire et expressive, faite pour éveiller l'intérêt et la dévotion, les scènes capitales de la vie de Jésus-Christ ou de quelque Saint vénéré par les fidèles. Naturellement, le choix de ces scènes était laissé aux fidèles eux-mêmes ou aux chapitres et aux seigneurs qui payaient l'ouvrage. Il est intéressant de remarquer que, tandis que les retables allemands, flamands ou français sont remplis d'histoires dramatiques tirées de l'Evangile, les retables de Castille préfèrent l'Incarnation, la Naissance de Christ, l'Epiphanie, la Résurrection et surtout le Crucifix. Ce dernier est vraiement le thème capital de l'art chrétien; il est placé bien au milieu, à l'endroit le plus voyant, pour que la figure du Christ attire l'intérêt de tous. Mais, même ici, la note pathétique n'est pas accentuée à l'excès. On donne au Crucifié de la magesté, mains non de la douleur. On préfère représenter le Dieu, plutôt que l'homme. Il est là tranquille, plein de sérénité, les bras très ouverts, horizontaux, le corps droit, sans contorsions, la figure grave, tout au plus triste, mais point douloureuse. Lorsque le Christ n'est pas sculpté pour un retable, mais pour être placé tout seul sur un autel, alors on lui donne souvent une expression de profonde souffrance. Mais cette souffrance est toujours morale, jamais physique; c'est quelque chose de très énergique qui vous empoigne; mais jamais un de ces Christ ne vous inspirera de la pitié et de la compassion.

Les sujets les plus dramatiques de la Passion: la Flagellation, le Chemin de la Croix, la Descente de la Croix et, surtout, la Piétà, si répandus à cette époque, sont chez nous plus graves,

plus silencieux, d'une douleur plus sereine, sans grimaces, sans gestes. Les personnages y sont intimement unis par la scène elle-même. C'est la scène, qui intéresse dans son entier; c'est elle, qui donne à la composition son harmonie et qui détermine, pour chaque figure, la valeur de son action. Il n'y a point d'acte isolé qui puisse distraire l'attention et nuire à l'unité du ton.

Le sujet le plus répandu, en Castille, comme dans tous les pays de l'Europe, pendant le moyen-âge, est la Vierge-mère, tenant son fils dans ses bras. On la représentait généralement debout, tendant l'enfant aux fidèles, qui l'adorent. Notre Vierge, comme la Vierge française, sourit doucement. Mais tandis que la française a un sourire de pure coquetterie, qui ne s'adresse à personne et n'a d'autre fin que d'embellir le visage, en lui donnant de la joie, la Vierge castillane sourit d'amour et de tendresse et dirige ses regards soit sur son fils, soit sur les fidèles qui sont censés se trouver en face. L'enfant n'est jamais nu, comme dans les Vierges allemandes; les linges ne sont pas si amples et si lourds; ils ne traînent pas autant et leurs plis ne sont pas aussi cassés, aussi durs, quoiqu'on ne puisse pas non plus leur reprocher une finesse et une légèreté excessives. Enfin, ils ne sont pas aussi collés au corps que dans les Vierges françaises.

Pour compléter cette iconographie, il faut ajouter les statues de Saints populaires et les groupes représentant les évènements mémorables de la vie de ces Saints. Remarquons qu'on laisse de côté les sujets plus ou moins abstraits et symboliques: allégories, scènes et personnages de la Bible, visions de l'Apocalypse. Il est très rare de voir représenter la Trinité, Dieu le père, sujets si répandus dans les autres pays de même famille artistique. Il en est de même de la Synagogue, l'Eglise, les prophètes et les sibylles qui prédirent la venue du Messie, le Jugement dernier, le Couronnement de la Vierge, le tétramorphe, qui furent si répandus, même en Castille, dans les premiers temps de l'art gothique. L'imagier d'alors sait fort bien que l'homme n'est pas conduit par des idées, mais par des émotions et des images; que notamment le castillan n'éprouve aucune jouissance à penser, à comprendre, à interpréter et qu'il aime surtout à se sentir ému. C'est pourquoi, l'artiste tend à s'émou-

voir lui même, à observer la vie, dans ses tableaux intimes, pour introduire ensuite, sous l'expression visible et tangible, l'essence de cette observation et de ce sentiment. Son art est avant tout un reflet de la vie. Ce reflet n'a peut-être pas la précision des formes matérielles, mais il possède la sincérité, la vérité des émotions les plus intenses.

Les créations purement intellectuelles abondent, il est vrai, dans l'art septentrional. Néanmoins son caractère essentiel est, comme dans l'art de la Castille, de traduire l'accent vital en forme plastique. Mais les peuples du nord, peut-être parcequ'ils sont plus rudes, ont besoin, comme je l'ai déjà dit, de dépenser une plus grande force expressive, pour produire l'émotion. C'est pourquoi leur art est d'un réalisme plus minutieux et d'un pathétique plus simple, mais aussi plus intense et plus propre à impressioner les imaginations populaires. Le dramatique est, chez ces peuples, d'une grande clarté, mais aussi d'une grande violence, qui fait contraste avec notre art de Castille, dont le sentiment, plus doux et plus complexe, est rempli de demi-teintes et de nuances d'émotion.

Pour achever de faire comprendre cette différence, jetons un coup d'œil comparatif, sur l'art de deux pays voisins, la Bourgogne et la France d'une part, la Castille de l'autre. Pour plus de brièveté, nous nous bornerons à une seule branche de la sculpture, l'art funéraire. Au commencement du xve siècle, un nouveau type de tombeau apparait à Dijon, obtient un succès géneral et se répand sur tous les pays d'art gothique: le tombeau de Philippe le Hardi. Ses proportions sont fort belles et les figures sculptées, d'une remarquable grandeur dans la conception et dans l'exécution. Mais ce qui constitue la nouveauté de ce sépulcre, c'est qu'il a supprimé les vieilles scènes de deuil et de funérailles, qui commençaient à tomber en désuetude, et les a remplacées par une procession de petites figures encapuchonnées qui, en attitude de souffrance, circulent à pas lents, derrière une riche colonnade, appuyée aux quatres côtés du lit mortuaire. Les anges qui, autrefois, étaient chargés d'emporter l'âme du défunt, viennent maintenant veiller la cadavre. Ils se tiennent aux côtés de la tête du mort et, en même temps qu'ils deviennent un motif splendide de décoration, ils donnent la note religieuse, qui ne pouvait pas manquer. Le symbolisme est

enfermé dans la figure d'un lion ou d'un chien, accroupi aux pieds du défunt et représentant la souveraineté, la fidélité, la résurrection dans l'autre vie. C'est ainsi qu'en assemblant et en ordonnant les scènes qui, jusque là, avaient été presque toujours separées, en les amenant à faire part du tombeau lui-même, parfois comme éléments de la construction, on parvint à fondre les différentes valeurs artistiques, architectoniques, ornementales et sentimentales, qui allaient auparavant chacune de son côté, et on réussit à donner une unité et un caractère monumental à l'œuvre, qui se détache isolée au milieu d'une nef ou d'une chapelle.

On entre ainsi en posession d'une forme concise, ordonnée et claire, d'exprimer ce que tous les tombeaux chrétiens ont voulu généralement exprimer: la souffrance causée par la mort d'un juste et l'espérance que son âme jouit d'une paix éternelle. Le sentiment, très chrétien aussi, d'horreur de la mort, n'apparait pas directament dans les sépulcres de Dijon. Mais même dans ces tombeaux, l'expression suit un ordre, à sa façon, dans la véhémence et l'accent qu'elle donne aux différents motifs émotionnels. La partie haute, où le défunt est couché et où les anges veillent avec le lion symbolique, est pleine de hiératisme, de sérénité, de paix. La partie basse, où défile le cortège funèbre, est remplie de souffrance, de chaleur et d'intimité. Mais l'intimité est ici, dans son essence, humaine et même journalière, commune, pleine de traits personnels, de mouvements surpris au vol, de détails épisodiques. Les petites figures encapuchonnées, dont quelqu'une même cache tout a fait son visage, sont une nouveauté de grande vigueur dramatique. Cette force est cependant soigneusement adoucie par quelques figures, remplies d'une délicatesse et d'une grâce naïve qui réjouissent l'âme, plus qu'elles ne l'émeuvent. Tous ces détails, pris isolément, pourraient peut-être distraire et troubler l'attention; mais l'ensemble la fixe au contraire à ce mouvement lent, magestueux et triste, d'une tristesse infinie.

C'est là le type tombal qui se répand sur toute l'Europe gothique. Mais chaque peuple s'assimile ces éléments à sa manière, et les mélange avec d'autres tendances antérieures; il les hiérarchise suivant les préférences de l'esprit indigène. Mais nulle part, pas même en Bourgogne, on ne conserve long-

temps intact ce type de tombeau. Il y a à Dijon, faisant pendant au tombeau de Philippe le Hardi, un autre sépulcre qui reproduit le type avec fidélité; mêmes proportions, même distribution, même facture. Néanmoins la procession qui circule sur le socle, présente de notables variantes; elle a tellement exagéré l'expression de vie journalière, elle l'a faite si concrète et si singulière, que ce n'est plus une souffrance, plus ou moins vive, mais toujours générale, que ces figures traduisent, c'est la douleur très précise de ce peuple et de ce temps. Le réalisme bourgeois, chargé de traits individuels, devient ici plus amusant que pathétique; car on a confondu ce qu'il y a d'essentiel et de profond dans la tristesse humaine avec ce qui n'est qu'événement et anecdote.

Ce réalisme se propage par toute la France. Ce pays, malgré les préjugés maniéristes du XIVe siècle, était très bien préparé pour le recevoir, en substituant toutefois à la gaîté enfantine et caricaturesque du début, une couleur plus sombre et un esprit mélodramatique, rempli de matérialisme. On recherche la ressemblance avec intérêt; les statues qui représentent le défunt, dans les tombeaux, sont de beaux portraits destinés à perpétuer sa mémoire, en reproduisant les traits caractéristiques de son visage. En outre, ce qui surprend le plus et se répète partout, c'est la nouveauté de la figure encapuchonnée [1]. On la détache de la procession, on agrandit ses proportions; on la place debout ou à genoux, le visage couvert, aux quatre coins du lit funéraire Elle fait ainsi l'impression lugubre du mystère de la mort, plutôt que celle de la suffrance et des pleurs réels que produisait le tombeau de Philippe le Hardi. Mais l'évolution ne s'arrête pas là. L'air sombre et angoissant de ces figures augmente avec leur importance et leurs dimensions, pour arri-

[1] Des cortèges de figures encapuchonnées se retrouvent dans les sépulcres suivants: Aimé de Chalons (mort en 1431) dans l'Abbaye de Baume-les-Messieurs (Côte d'Or); le bâtard de Saint-Paul à Ailly-sur-Noye (Somme); Pierre d'Evreux-Navarre (mort en 1418) et sa femme, Catherine d'Alençon, au Louvre; Charles de Bourbon et Agnès de Bourgogne à Savigny (1453); Anne de Bourgogne (1432); Denis du Moulin, évêque de Paris, à Notre-Dame, orné de quarante neuf figures en cuivre; Jean de Vienne, à la Chapelle du Chateau de Pagny, et bien d'autres encore.

ver enfin au monument à Philippe Pot où elles conduisent le mort et partagent avec lui le premier rôle. Dans la pierre tombale de Jacques Germain (1424), aujourd'hui au musée de Dijon, cela ne suffit pas encore et le mort lui même est coiffé du capuchon. Ce visage couvert semble vous demander, d'une voix épouvantable, si l'on pourra trouver quelque chose encore derrière ces voiles; il vous suggère l'idée terrible de la décomposition de la matière. Et cependant cet art, évoquant des émotions encore vagues, ne devait pas être le plus conforme à la sensibilité de ce peuple. Il fallait arriver à la réalité concrète, définir les choses très clairement et, accentuant le réalisme, mettre devant les yeux la matière elle même, dans toute l'horreur de sa décomposition. Cette tendance s'était déjà manifestée quelques années auparavant dans le beau tombeau du cardinal Langrange [1]. Dans le tombeau de l'evêque Beauveau, à la cathédrale d'Angers, on voit un squelette revêtu, par un contraste terrible, des riches habits épiscopaux; dans celui de René d'Anjou, à la même cathédrale, le manteau royal et la couronne ne couvrent que de misérables dépouilles. Dans le tombeau de Philippe Morvilliers (1438) les cadavres enveloppés dans des suaires, succèdent aux pleureurs. Cette tendance s'affermit partout en France et se continue presque jusqu'au milieu du XVIe siècle, où l'on voit encore des squelettes et des momies vermoulues, dans les tombeaux de Jeanne de Bourbon, duchesse d'Auvergne (morte en 1521) et de René de Châlons, compte de Nassau [2].

Quant à l'Espagne, il est certain qu'un sculpteur de Tournay apporte à Pampelune le nouveau type monumental, au temps même de son apparition à Dijon [3]. Un autre artiste de Daroca se distingue beaucoup en travaillant au second tombeau dijonnais. Néanmoins, il ne semble pas que ces modèles aient produit une forte impression, dans le royaeme de Castille. Les tombeaux isolés y étaient fréquents, depuis une époque très recu-

[1] A l'Eglise de Saint Martial, à Avignon; aujourd'hui, au Musée Calvet de cette ville.

[2] Le premier à Vic-le-Comte, le second à Bar-le-Duc.

[3] V. Emile Bertaux: *Le tombeau de Charles le Noble à Pampelune et l'art francoflamand en Navarre.* Gazette des Beaux-Arts, 1908.

lée; ils étaient garnis, dans le socle, de niches occupées presque toujours par des statues de Saints [1] et parfois, rarement, par des groupes représentant des scènes du Nouveau Testament. Pendant les siècles précédents, les représentations du deuil, des funérailles, du voyage de l'âme vers le ciel, avaient été très à la mode, ainsi que les compositions reproduisant des épisodes de la vie du défunt [2]. Mais cette mode était passée maintenant. Le lit mortuaire, qu'il soit placé au milieu de la chapelle, à côté d'un mur ou sous un arc, ne laissant voir qu'un seul côté, est orné de simples moulures, de figures géométriques ou de feuilles très stylisées; quelquefois les armes du défunt sont soutenues, soit par des anges, soit par des pages, soit par d'autres personnages sculptés. On trouve souvent les statues de saints, dont nous avons parlé. C'est aussi pendant ce siècle, que commence l'habitude, si commune plus tard, de détacher, aux quatre coins du monument, des statues de moines, de pages, de duègnes à genoux. Ces figures ont toujours le visage découvert et produisent une discrète et respectueuse émotion de quiétude que ne trouble aucune terreur, aucune angoisse. Le tombeau castillan du xve siècle ne prétend jamais donner des conseils salutaires; il ne veut pas être tragique; il semble même éviter l'évocation directe de l'idée lugubre de la mort. Tout au plus est il triste, d'une tristesse tranquille, contenue et silencieuse. Il n'a pas non plus d'intérêt à nous dire comment le défunt était fait et quelles espèces de gens l'ont pleuré. Mais il apporte un grand soin à perpétuer par des signes et des incriptions, les honneurs et les prééminences du défunt; il nous dit que c'était un haut et puissant seigneur, tres honoré, qu'il possédait tels ou tels blasons, qu'il était servi par des pages et des duègnes, qu'il appartenait à tel ordre militaire, qu'il jouissait de tels ou tels privilèges. Le tombeau est ainsi un monument élevé à la gloire du défunt et non point aux détails de sa vie. Car ce qui intéressait surtout c'était la renommée. Les motifs religieux occupent par-

[1] On peut citer comme exemple, entre beaucoup d'autres, le plus bel ouvrage de ce genre, le tombeau de D. Gil de Albornoz, à la cathédrale de Tolède.

[2] Elles abondent dans les cathédrales de León, Salamanque, Avila, Burgos, etc...

fois une place prépondérante, mais souvent aussi secondaire; et il arrive, quoique rarement, qu'ils n'apparaissent point du tout. Les statues, couchées ou en prières, sont parfois, mais pas toujours, des portraits, et encore n'est-ce pas là une règle générale [1]. Le plus souvent elles sont couchées, impersonnelles, tranquilles et imposantes dans leur gravité.

Les artistes d'alors ne voulaient pas représenter la mort dans ses particularités. La crudité de son souvenir leur était répugnante. C'est pourquoi, lorsqu'ils avaient à faire des monuments funéraires, ils employaient des nuances douces et délicates, pour voiler en quelque sorte l'impression trop dure. Quand les nouvelles tendances de l'art commencent à exiger que les statutes, même celles de morts, aient un certain esprit, les figures endormies apparaissent. Elles sont très fréquentes pendant le xve siècle; mais elles abondent encore davantage en Castille. La tête est inclinée vers le côté; les corps ont une attitude de repos tranquille qui ne ressemble en rien au repos hiératique de la mort. Il y en a qui gardent les yeux ouverts et un livre entre les mains comme si elles venaient d'interrompre une lecture. D'autres prennent dans leurs doigts les grains d'un chapelet. Parfois elles serrent dans la main la poignée d'une epée, et si leur attitude n'est pas belliqueuse, du moins conserve-t-elle un

[1] Entre le grand nombre d'œuvres qu'on pourrait citer, il est intéressant de remarquer, pour faire voir quels étaient les usages d'alors, une clause assez curieuse du contrat passé entre D. Alfonso de Velasco et le maître imagier Egas, le 12 septembre 1467, pour la construction des tombeaux de Guadalupe. Ce contrat a été trouvé et publié par les PP. Rubio et Acemel, dans le numéro de septembre du *Boletin de la Sociedad española de excursiones*. La clause en question dit textuellement: «Deux figures agenouillées devront être faites, de la hauteur d'un homme; l'une sera d'homme, l'autre de femme...» On voit que ce qu'on exige de l'artiste, c'est qu'il fasse une figure masculine et une autre féminine, en géneral. On ne lui demande pas des ressemblance ou d'autres particularités. Mais la suite du contrat décrit minutieusement les différentes parties du costume et même les bijoux et les ornements que devront porter les statues. Et remarquons qu'il s'agissait ici d'un des artistes le plus en vogue alors et d'un seigneur fort puissant. Ni le premier pouvait être arrêté par des difficultés techniques, pour faire des portraits, si on les lui demandait, ni le second aurait oublié de l'exiger, si tel avait été l'usage et si d'autres grands seigneurs l'avaient dejà fait avant lui.

vague reste d'action. On veut toujours masquer et cacher la mort et, quand cela est impossible, on tend à en faire reculer l'idée au dernier plan de la pensée et de l'émotion, en évoquant d'autres impressions qu'on croit plus belles. On aspire à dépouiller la statue principale de toute idée lugubre ou même simplement triste. Mais dans ces cas, cette tristesse est souvent transportée à une figure secondaire, plus petite, à un jeune page, aux membres délicats, amoureusement couché aux pieds de son maître, à une duègne, lisant un livre d'heures d'un air grave et dévot. Et, dans ces cas, les animaux symboliques sont remplacés par ces figures d'un pathétique plus vrai; au lieu du symbole, on avait une personnification vivante, positive, profonde de la fidélité et de l'amour, entre les hommes.

Toutes ces considérations n'ont pas cependant, une valeur absolue. Les caractères que nous venons d'indiquer sont assez géneraux. Mais il y a des exceptions, en Castille, et de fort belles. Nous citerons, entre autres, l'artiste qui a sculpté le tombeau de la famille de D. Alvaro de Luna, à Tolède, et le tombeau de D. Gómez Carrillo et sa femme, à Sigüenza. Peut-être ce même maître a-t'il travaillé à Lupiana, à Tordesillas et dans d'autres villes. Ses statues sont très faciles à reconnaître. Elles ont toutes la même vigueur de main, les mêmes proportions, et surtout la même tendance idéale. A ce point de vue, la plus caractéristique de toutes est peut-être la statue de don Gómez Carrillo, à Sigüenza. Ici il faut bien reconnaître que nous sommes en présence d'un véritable cadavre, d'un corps plongé dans la mort la plus profonde, si je puis m'exprimer ainsi; le sombre drame s'y lit avec un frisson d'épouvante. Point d'os décharnés, point de suaire couvrant les membres, point de pourriture répugnante; ce n'est même pas laid. Mais c'est bien là l'exaltation de la mort, le pressentiment du mystère, la vision spectrale, exprimée par une technique dont la vigueur atteint la brutalité. L'observation réaliste est encore ici le premier élément de l'inspiration. Mais ce qui a eté observé, c'est une réalité psychique. L'artiste a cherché ce qui, dans la vie réelle, est capable de produire l'impression la plus directe et la plus forte sur l'âme. Il l'a mis dans son ouvre et n'y a mis que cela, sans nuances, sans procédés compliqués de modelage, sans rien qui puisse affaiblir l'attention. L'âme est prise d'un saisissement

d'épouvante, en face de cette évocation qui semble bien plutôt celle d'un revenant, que celle d'un trépassé.

Le plus bel échantillon de la tendance opposée, s'offre à nous dans la même ville de Sigüenza. C'est la statue funéraire de D. Martín Vázquez de Arce. D. Martín est couché paresseusement sur un amas de laurier. Son corps est jeune, d'une exquise beauté dans les proportions, d'une élégance et d'une finesse inouies. Son attitude est pleine de langueur et d'abandon. Il garde encore entre les mains un livre, peut-être un livre de prières, qui a dû éveiller en lui des pensées sérieuses. Son esprit s'est éloigné doucement des misères terrestres et voyage vers des contrées idéales, très lontaines, très pures, très tristes aussi, peut-être; la mort, pour cette âme jeune et noble, sera sans doute un objet de poésie et de beauté. On ne peut pas concevoir une plus délicate suggestion d'un sentiment aussi tragique. Si le génie tourmenté de Michel-Ange peut avec orgueil se proclamer l'auteur du *Pensieroso*, l'esprit chrétien de Castille peut bien s'enorgueillir d'avoir donné la vie au *Rêveur*.

On voit bien que cet art complexe et évocateur, plein de nuances si suaves si délicates, parfois même si touchantes, qu'elles semblent exprimer un profond amour de la vie et une douce complaisance à en jouir, n'a pas pu nous venir d'au delà les Pyrénées, du moins dans tous ses éléments. C'etait sans doute un art septentrional, par sa tendance exclusive à l'expression des sentiments et à l'évocation des émotions profondes de l'âme. Il ne se préoccupe pas de formes corporelles; ni la beauté, ni le rythme, ni les ondulations des surfaces du corps ne l'attirent; il n'a pas de sensualité; il n'a pas d'amour, pas même de sympathie pour la matière. Cette subordination de la forme à la pensée, trait caractéristique de l'art chrétien et qui le distingue, peut-être essentiellement de l'art païen, nous vient, sans aucun doute, du nord. Du nord aussi nous sont venus la technique de l'expression, les linges, les ornements même qui rehaussaient l'expression. Nous parlions le même langage plastique et, au fond, nous voulions dire les mêmes choses que les artistes septentrionaux. Mais nos sentiments n'étaient pas identiques; nous n'avions par les mêmes préferences. Cela suffit pour que le ton de la voix, le geste diffèrent; parfois c'est le mot lui même qui

varie. Mais cela n'est point un affaiblissement; c'est une variante ou tout au plus une évolution de l'idée chrétienne.

Sans aucun doute, ces traits particuliers de l'art castillan ont pu être produits par une modalité spéciale du sentiment de notre peuple. Il a dû en être ainsi, puisque l'on peut comme nous l'avons fait, déterminer certaines causes, qui expliquent suffisamment ces phénomènes. Mais il est certain, d'autre part, que l'art italien d'alors, coïncide, en quelques traits de sentiment, avec le nôtre: horreur à l'évocation de la mort, abondance de ressources expressives, complaisance à la vie, grande estime pour la vie, et bien d'autres encore, que nous aurons bientôt l'occasion de noter. Ces ressemblances ne doivent pas cependant nous faire oublier des différences profondes et substantielles, et surtout nous porter à affirmer que la plastique italienne se soit introduite en Castille, avant le XVIe siècle. Les monuments eux mêmes s'y oppossent, ainsi que les témoignages écrits. On cite bien quelques artistes italiens; mais leur nombre est insignifiant, comparé à celui des maîtres qui nous arrivèrent du nord. On ne parle pas non plus d'aucun sculpteur castillan qui soit allé en Italie faire son aprentissage. Notre sculpture, si on laisse de côté l'esprit national, est de provenance exclusivement gothique. Mais les arts plastiques mettent du temps à adopter une nouvelle forme. Ils ne l'adoptent jamais, jusqu'à ce que l'esprit de la société où ils vivent, les y invite, quand ils l'on vue acceptée par la poésie, souvent même par la peinture. Il ne faut donc pas s'étonner que ces artistes, s'ils ne pensaient pas tout à fait à l'espagnole, aient commencé à penser à l'italienne, quoiqu'ils continuent à s'exprimer en forme septentrionale.

Il ne faut pas oublier que l'ar italien du moyen-âge et même du XVe siècle était, lui aussi, très gothique. On observe chez lui, sans doute, plus de réminiscences païennes que partout ailleurs. Mais les autres peuples n'en manquèrent pas non plus. On trouve aussi dans l'art italien des caractères byzantins. Toutefois la ligne générale, la tendance première et préponderante, à cette époque, est la même qui domine partout: l'expression, qualité essentielle que l'idée chretienne a toujours imprimée à son art. Mais les pleuples dont la force spirituelle n'a pas d'autre exercice que la religion, y mettront forcément beaucoup de violence

et de simplicité; la religion débordera nécessairement, car il n'y a pas d'autres fins idéales qui puissent lui servir de contrepoids. Et voici peut-être par où le peuple italien se distinguait alors de tous les autres. Soit à cause des richesses et des libertés dont il jouissait, ou bien à cause du contact qu'il maintenait avec les autres peuples par les pélerinages, soit encore parcequ'il ressuscitait chez lui les sciences et les arts du monde ancien, le peuple italien avait pu se faire une culture très supérieure à celle du reste de l'Europe. Il avait multiplié ses aspirations idéales. Il ne se contentait plus de gagner le Paradis par ses prières; il voulait aussi être savant par sa science et beau par son art et sa littérature; il voulait jouir des jouissances variées, par sa richesse. Et il parvint ainsi à trouver un idéal pour la vie, dans la vie elle même, sans avoir à attendre l'heure de la mort, pour donner satisfaction à ses derniers désirs. La sculpture italienne, qui exprime quelque chose de cela, est sans doute chrétienne et très chrétienne; mais elle est en même temps élégante, belle et raffinée chez Ghiberti, classique chez Nanni di Banco, grandiose et de conception élevée chez della Quercia, intense et d'une expression complexe et vigoureuse chez Donatello, douce et délicate chez les della Robbia. Elle est, comme la sculpture des autres peuples, une traduction de la vie. Mais la vie qui intéresse l'Italie est une vie plus universelle, son domaine comprend un grand nombre de modalités psychiques, idéales et techniques; elle aura donc un niveau plus élevé et une certaine généralité de l'émotion, jointe à une expression sentimentale plus abstraite.

Nous avons vu comment, dans le tombeau de Dijon, on a voulu donner une forte impression de douleur. On a présenté une procession de portraits qui vont les uns pleurant, les autres priant; beaucoup d'entre eux se couvrent le visage, d'autres s'essuyent les yeux, quelques uns se mouchent, par un phénomène physiologique occasionné par les pleurs; c'est une suite d'observations qui reçoivent leur unité d'une observation commune, celle d'un mouvement lent et triste. Un artiste italien, Donatello, a voulu lui aussi traduire un sentiment, la joie. Il s'est servi pour cela, lui aussi, d'une file de figures en mouvement. Des enfants robustes et sains, à moitié nus, se poursuivent et se battent au mileu des rires et des courses. Ce sont des en-

fants qui n'appartiennent à aucun peuple. On ne peut pas déterminer leur race; le costume ne permet de rien distinguer. Aucun ne se détache des autres et fait dévier l'attention. Mais l'ensemble, avec ses sauts, ses éclats de rire, ses bourrades donne l'impression du bruit, des clameurs, de la joie pleine de jeunesse et de santé. Ce n'est pas une joie particulière et locale. C'est la joie de tous les peuples et de tous les temps. De même, della Quercia, à St. Petronio de Bologne, nous a laissé la création de l'homme en general, et non point d'un certain homme, appelé Adam. Nanni, dans son St. Eloy, comme Donatello, dans son St. Georges, ont personnifié la résolution, l'esprit de l'attaque. L'art italien est un art qui, comme tous ceux de cette époque, traduit la vie. Mais ce n'est pas la vie d'un seul homme; c'est la vie de tous, c'est une vie qui, comme elle émouvait les italiens du xve siècle, continuera d'émouvoir les hommes dans bien des générations. Il manquait encore la vision d'une existence propre aux êtres supérieurs, aux habitants des régions idéales, à ces esprits de titans, enfermés dans des corps de cyclopes, tristes et tourmentés par la nostalgie d'un monde plus vaste, où ils pourraient développer l'énorme quantité de leur force contenue. Mais cette vision était reservée à Michel-Ange.

Pendant le cours du xve siècle, la Renaissance du monde ancien devient plus complète et les besoins spirituels augmentent. L'art se complique, non seulement quant aux émotions, mais encore dans sa technique. Il gagne en raffinement ce qu'il perd en vigueur. Les artistes deviennent, pour la plupart, tendres et délicats; mais leur tendresse n'est pas simple; elle a quelque chose de mystérieux. La technique parvient au plus haut degré de perfection; le marbre, le bronze sont plutôt caressés que travaillés. Les Vierges de Desiderio sont passionnées et pleines d'amour, mais au delicieux sentiment maternel elles ajoutent une espèce d'adoration muette pour leur divin fils et une expression de tristesse profonde qui semble annoncer la tragédie future. Mino leur donne un sourire énigmatique capable d'évoquer, dans une âme pieuse, mille émotions diverses. Benedetto da Majano fait de la forme corporelle un pur esprit et arrive à produire, grâce aux légères ondulations de ses chairs, une secousse psychique pleine de charme et de douceur.

Verrocchio nerveux, animé, expressif, sourit à la vie et sait communiquer son sourire. Les della Robbia, dans l'atelier de leurs ancêtres, font de leur art le code qui contient les préceptes esthétiques traditionnels. Au cours de cette époque commence à se manifester la prédilection pour le nu. On fait des nus d'une extrême beauté, dignes parfois de lutter avec les statues classiques qu'on découvrait alors. Les artistes pratiquent la dissection sur les cadavres et lisent les livres d'anatomie, qu'on commençait à écrire. Cela ne les empêchait pas cependant d'observer la réalité vivante, en s'aidant de moulages, procédé très en vogue en ce temps-là. On cherchait encore à surprendre la vie telle qu'elle apparait dans la réalité et non telle qu'elle devrait être ou que la présentent l'anatomie scientifique et les sculptures de l'antiquité.

Au commencement du XVIe siècle, les découvertes de statues classiques se succèdent rapidement. L'Apollon, le Laocoon, le Torse, l'Antée, la Cléopâtre mettent le monde artistique en conmotion. On les imite, on les copie, on les considère comme les modèles suprêmes de toute beauté, comme des sources inépuisables d'émotion. Mais quand on applique, sans un soigneux discernement, aux œuvres modernes, des formes et des types crées autrefois, pour des fins différentes et dans un autre ordre général des idées, il n'est pas rare que fasse défaut cette intime compénétration qui doit régner entre la forme et la pensée et qui est indispensable à la suprême perfection de l'art. Alors survint l'inutile effort pour harmoniser le christianisme non seulement avec les formes, mais encore avec les idées de l'antiquité. La vie toute entière de ces hommes entra dans un tournant; l'idée chrétienne est devenue païenne et l'on peut affirmer que la sculpture gothique a disparu, pour faire place entièrement à la Renaissance.

Mais ce phénomène fut particulier à l'Italie. Les autres pays ne subirent pas cette transformation de la même manière. Et si tous, à la fin, l'imitèrent, surtout dans sa partie extérieure, quelques uns, comme le nôtre, ne parvinrent jamais à le sentir véritablement. Cependant en Castille une forte réaction s'était emparée des esprits. Le gouvernement énérgique des Rois catholiques, la destruction des royaumes mahométans, les guerres continuelles, l'expulsions des juifs, l'établissement de l'inquisi-

tion, furent la cause d'un changement notable dans les mœurs de la société. Cette réaction alla en augmentant, pendant le règne de l'Empereur Charles-Quint, et arriva à son plus haut degré de rigueur, pendant le règne de Philippe II. C'est alors qu'a lieu cet étrange phénomène dans l'histoire de notre sculpture, que, tandis que notre pays commençait à se remplir des formes riantes et sensuelles de l'art italien, notre pensée se tourne avec insistance vers cet autre art, violemment expressif, de l'Europe centrale, qu'elle avait semblé repousser pendant le siècle précédent. Une lutte tenace s'engage alors entre l'esprit qui anime l'œuvre et les formes extérieures; et cette lutte est peut-être la page la plus intéressante dans l'histoire de l'évolution de notre plastique.

Il est impossible de terminer ici ces observations, sans citer deux traits caractéristiques de notre sculpture au xve et au commencement du xvie siècle. C'est d'abord la profusion exagérée des ornements, et ensuite les traits licencieux qu'on se permet à l'occasion. On a dit de cette profusion d'ornements qu'elle était due à des influences arabes; on pourrait ajouter peut-être l'état prospère et le caractère pompeux de la société du temps. En tout cas, les œuvres d'alors acquièrent des proportions démesurées et présentent une telle exubérance d'ornementation, qu'il est impossible de les comparer en ce sens, à aucun autre art de l'Europe centrale. Il suffira de rappeler, entre autres, les retables de Tolède et de Séville, les stalles du chœur de St. Thomas d'Avila, la Chartreuse de Miraflores, les tombeaux de ce dernier couvent, les murs de l'église de St. Juan de los Reyes et son cloître.

Le trait licencieux semble avoir été importé de Flandre; peut-être, à cause de la liberté de nos mœurs, a-t-il pris chez nous plus d'importance que dans les autres pays de la famille gothique. Naturellement, il n'envahit jamais les autels et les lieux les plus respectables des temples; il se montre dans les «patiences» des stalles du chœur, dans les consoles de quelques tombeaux, dans le feuillage et dans les chapiteaux de quelques cloîtres.

Je ne prétends pas avoir donné ici un tableau complet de la sculpture castillane dans les derniers temps du gothique. J'ai voulu simplement indiquer les traits qui m'ont semblé néces-

saires pour que, dans l'atmosphère artistique de notre pays, l'art d'Alonso Berruguete, objet principal de ce travail, puisse être compris. Je ne pense pas, on le verra plus tard, que cet art de Berruguete soit une production exclusivement indigène. J'incline plutôt à croire qu'il à reçu de l'étranger sa culture et son développement. Mais il ne me semble pas, non plus, qu'il faille le considérer comme une anomalie, comme un phénomène inexplicable dans notre histoire. Le germe, la première graine est sans aucun doute d'origine castillane.

CHAPITRE II

BERRUGUETE

NOUS ne connaissons pas assez la vie d'Alonso González Berruguete, pour établir sa filiation artistique. Sur sa famille (parents, femme, fils, beaux-fils, petits fils), sur les dates et les prix de quelques uns de ses travaux, sur les procès nombreux qu'il eut à plaider, nous avons des données abondantes et intéressantes, qui nous permettent de rétablir, jusqu'à un certain point, la vie de l'homme. Mais de la vie de l'artiste nous ne savons pas grand chose. Son père fut un peintre renommé et contribua grandement à introduire en Castille la manière italienne. Berruguete naquit entre les années 1486 et 1490 et mourut à Tolède en 1561. Il vécut donc à une époque des plus intéressantes de l'histoire de notre sculpture, à une époque où les tendances sont dans une lutte acharnée, où les aspirations se modifient et les styles se succèdent rapidement et cette évolution n'est enfin arrêtée que par la conquête d'un idéal conforme aux sentiments de la société, idéal qui domine en paix pendant tout le XVIIe siècle. Les biographes de Berruguete s'accordent pour affirmer qu'il séjourna en Italie pendant sa jeunesse et qu'il y acheva son apprentissage. Vasari, en effet, mentionne un *Alonso Berrugetta spagnuolo*, qui étudia les cartons faits par Michel-Angel pour la salle de la Seigneurie de Florence, qui copia le Laocoon dans un concours, à Rome et qui travailla, à Florence, à un tableau laissé inachevé par Fra Filippo Lippi. On pourrait ajouter encore quelques traits et quelques anecdotes qu'on rapporte de son caractère. Mais tout cela est bien peu de chose, comparé à l'œuvre. C'est l'œuvre qui nous révèle l'homme, avec une vigueur, une clarté bien plus grande que celle qu'on pourrait obtenir des documents.

Elle est assez abondante et assez variée pour que l'on puisse reconstituer l'artiste et définir les traits les plus saillants de cette forte personnalité. Elle sera notre guide principal dans cette partie de notre travail.

Berruguete a été sculpteur, peintre et, dit-on, architecte. Nous laisserons de côté ce dernier aspect de son activité, car on ne connaît de lui qu'une œuvre seule, de peu d'importance artistique, une tour carrée du château de Simancas. Et encore, bien des critiques mettent en doute cette attribution. Comme peintre, il n'a pas non plus laissé une production très abondante ni très belle. Nous étudierons donc ses peintures en même temps que ses sculptures; car, d'une part, elles ont sans doute des caractères communs, quoiqu'en petit nombre, et d'autre part la peinture de Berruguete ne présente point une nouveauté, un apport idéal essentiel qui exige une étude séparée. C'est donc sur le sculpteur que se dirigera notre attention, pour essayer de faire une synthèse de son art en général.

Le caractère essentiel, celui qui semble le plus profondément castillan dans l'œuvre de Berruguete, c'est la tendance prédominante et peut-être exclusive, à pénétrer intimement dans la moëlle, dans l'âme même de la religion du peuple et à lui prêter son concours, non seulement pour raconter et pour exprimer, mais surtout pour rendre plus intense l'émotion, le sentiment religieux. L'émotion religieuse avait été l'essence de tout l'art gothique, même en Castille. Et si, pendant le XVe siècle, des phénomènes historiques se sont produits chez nous, qui marquent une tendance à voiler ce fonds de religiosité, cette tendance ne parvint pas à l'emporter. Vers la fin de ce siècle et pendant tout le XVIe, une réaction sociale, trop connue pour que j'aie à l'exposer ici, finit par anéantir cette aspiration vers un idéalisme différent de l'idéalisme religieux. Alors survint une invasion de fougue sentimentale, au moment même où nos artistes, comme ceux des autres pays, s'efforcent d'implanter chez nous les nouvelles formes, riantes, sereines qui dominaient en Italie. Une lutte s'engage entre la violence religieuse et cet idéalisme plus calme qui venait d'Italie. Ce combat entre formes, entre idées, en apparence si hétérogènes, se livre alors non seulement dans l'art mais, avec une plus ou moins grande intensité, dans toutes les manifestations sociales du peuple cas-

tillan. C'est cette lutte que Berruguete exprime comme aucun autre sculpteur contemporain.

Ses débuts, qu'on connaît à peine, semblent avoir été faits ici en Castille. Mais, très jeune encore, il passa en Italie. On dit qu'un érudit chanoine d'Oviédo a trouvé des documents intéressants, qui prouveraient que Berruguete a travaillé au grand retable de la cathédrale de cette ville. Mais ce retable est si endommagé par de récents badigeonnages, sa date est si peu sûre, les analogies qu'il présente avec les autres ouvrages de Berruguete [1] sont si vagues, qu'il n'est pas possible, par l'inspection oculaire seule, et sans les documents, de décider ce qui appartient à Berruguete et moins encore d'établir des jugements bien fondés sur le style de notre artiste au début de sa carrière, si tant est que ce travail soit antérieur au voyage en Italie. Il va donc en Italie et on prétend qu'il y fut l'élève de Michel-Ange, et qu'il travailla dans son atelier. De cette époque aucun ouvrage ne nous est conservé. Mais dans toute son œuvre, plus tard, on peut signaler des réminiscences de l'art romain et plus précisément de son séjour à Florence. L'œuvre de Berruguete, conservée en grande partie, est donc, dans son ensemble, l'œuvre d'un artiste déjà fait. Il n'y a point de variations dans son style, ni de grandes modifications dans son esprit et dans ses tendances idéales. Cette œuvre présente, naturellement, l'évolution générale que suit l'œuvre de tout grand artiste. Berruguete ne piétine pas sur place et son esprit, très inquiet, marche peut-être un peu plus vite. Mais le nerf même de son style n'en est pas pour cela essentiellement modifié.

Le nerf de ce style, est, je le répète, profondément gothique. J'entends par art gothique un art non seulement chrétien, mais encore exclusivement chrétien, en admettant que la qualité essentielle de l'idée chrétienne est d'être expressive et que, pour elle, la forme n'a d'intérêt qu'autant qu'elle est capable d'évoquer une émotion. Cette émotion, Berruguete non seulement l'évoque, mais encore la pousse à une telle intensité et même à une telle violence, que ni l'art de la Castille ni celui de

[1] Seul le Calvaire, qui domine le retable, et spécialement la figure de St. Jean, sont dans le style de notre artiste, quoique les proportions soient ici plus écourtées.

l'Italie, au début du XVIe siècle, n'offrent rien de comparable à ce point de vue. On a supposé, à cause de cela, que Berruguete n'apporta d'Italie que les formes purement extérieures et que ce fut toujours son esprit foncièrement indigène, qui lui fournit cette vigueur essentielle de son style. Mais on oublie que l'art italien n'est pas seulement l'art contemporain de Berruguete. Cette supposition serait probable s'il s'agissait d'un artiste français ou allemand. Dans ces pays, en effet, le gothique présente une émotion plus dramatique et plus crue qu'en Castille. Mais, chez nous, il n'y a ni une œuvre, ni un sculpteur qu'on puisse citer, de ce point de vue, comme le précurseur ou l'inspirateur de Berruguete. Bartholomé Ordóñez qui s'en rapproche un peu, n'a pas cette violence; et d'autre part, il convient de rappeler qu'Ordóñez, quoique castillan, s'est lui aussi formé en Italie, qu'il envoie de ce pays la plupart des commandes qu'on lui fait et que son style est au moins aussi italien qu'espagnol. Quant aux autres artistes italianisants, Zarza, Formente, Vigarni, etc., ils sont tranquilles, calmes, très beaux narrateurs; on en peut dire autant des sculpteurs gothiques, leurs contemporains ou leurs prédécesseurs immédiats.

Berruguete va donc en Italie et il n'en rapporte pas les tendances et les aspirations spirituelles qui rendaient si complexe la sculpture de ce pays. La beauté ne semble point l'intéresser. Non seulement la beauté païenne des corps le laisse indifférent, mais encore la beauté des âmes, la grâce, la joie, le mysticisme, la dévotion, la candeur, la tendresse. Desiderio, Rosellino, Verrochio, passent inaperçus devant ses yeux. Ce sont les plus gothiques, les artistes du commencement du XVe siècle, les plus vigoureux qui l'intéressent: Donatello, Brunellesco, Ghiberti lui même, non pas dans ce qu'ils ont de classique et d'harmonieux, mais dans leur spiritualité, leur sveltesse, que Berruguete emploie comme un élément d'expression et aussi dans l'arrangement de quelques unes de leurs compositions. Voilà ses vrais maîtres et, encore, faut-il les dépouiller de ce qu'il y avait dejà en eux de transformation et de renaissance, pour n'en retenir que le gothicisme, l'intensité intérieure. Berruguete retourne en Espagne et taille, entre autres œuvres, le retable de St. Benoît, à Valladolid et les stalles du chœur de la cathédrale de Tolède. Sans doute les ornements se composent de

colonnes, de balustres, de pilastres, de frises et de grotesques; mais, en réalité, ces œuvres ne sont qu'une suite vertigineuse de mouvements de l'âme, de cris stridents et désordonnés. Sur un italien du temps cela n'aurait peut-être pas produit l'impression d'une grande beauté; mais on ne peut nier qu'il y ait dans ces figures une profonde force d'évocation. Une des plus exaltées du retable de St. Benoît, l'Abraham (fig. 19) a été sans aucun doute inspirée et même copiée, dans de nombreux détails, de l'Abraham que Donatello et Giovanni di Bartolo avaient sculpté plus d'un siècle auparavant, pour le Campanile de Florence (fig. 17). Les lignes dominantes sont les mêmes, les attitudes se ressemblent beaucoup et, surtout, les deux sculpteurs expriment une forte commotion intérieure, poussée au dernier degré. Mais elles diffèrent par le moment émotif choisi par l'artiste. L'Abraham de Florence, en entendant la voix de l'ange, arrête son action et tourne rapidement la tête avec un mouvement de surprise et d'espérance. L'artiste a choisi le moment ou deux sentiments opposés se succèdent. On découvre encore dans cette âme un reste, un dernier éclair de la ferme et terrible résolution, prise par obéissance au devoir. Berruguete, lui, ne s'intéresse pas à ces complications psychologiques; il est plus uniforme et ne multiplie pas les sentiments. Son Abraham est une offrande dernière, un simple cri d'angoisse poussé vers le ciel. L'Isaac rappelle, lui aussi, l'autre Isaac de Ghiberti, que l'on voit au dernier plan de l'histoire d'Abraham, sur la *Porte du Paradis* au Baptistère (fig. 71).

Une autre coïncidence encore plus grande, quoiqu'elle ne se montre pas dans les lignes des contours, existe entre *La Visitation* du retable de Ste. Ursule à Tolède (figure 122) et le relief que Brunellesco présenta au concours pour la porte septentrionale du Baptistère de Florence (fig. 123). Les deux compositions expriment un choc violent de deux âmes. Dans *La Visitation* c'est la Vierge et Ste. Isabelle; dans le relief de Brunellesco, c'est l'Ange et Abraham, car ce relief représente encore le *Sacrifice d'Isaac.* Ici le père se précipite sur son fils dans une course impétueuse; l'ange l'arrête en un vol rapide au moment même où le couteau touche déjà le cou de la victime. Il y a là une fougue et un élan excessifs; personne, si ce n'est Brunellesco, n'a jamais conçu la scène de cette manière. Elle

n'a pu se passer ainsi, que dans l'âme de l'artiste. Mais l'émotion qu'elle produit, qu'elle produira toujours, est profonde et forte et cet embrasement de l'âme a toujours été considéré comme une des plus belles créations du génie italien. Dans le retable de Tolède, Ste. Isabelle s'élance, se jette plutôt aux pieds de la Vierge. Celle-ci veut l'en empêcher. Toutes deux y mettent un tel feu, un élan si peu proportionné au sujet, que l'on voit évidemment qu'ici le récit du fait est la moindre des choses, un simple prétexte pour évoquer une forte impression de mouvement qui, de son côté, suggère l'émotion du choc et de la lutte entre deux âmes, du combat entre deux passions. Personne, sauf Berruguete, ne pourrait concevoir la scène de cette manière. S'il n'a pas vu à Florence l'œuvre de Brunellesco, s'il ne l'a pas sentie et étudiée, comme cela est probable, s'il s'agit ici d'une simple coïncidence, ou ne peut pas nier que c'est la coïncidence de deux génies frères. Si l'esprit de ce retable de Tolède est italien, ses lignes, ses attitudes, l'arrangement et le rapport de ses personnages le sont aussi. De ce point de vue il rappelle, me semble-t-il, un tableau florentin, postérieur à l'œuvre de Brunellesco, *La Visitation* de Domenico Ghirlandajo et de Bastiano Mainardi, conservée au Louvre (fig. 124).

Il y a aussi, dans l'œuvre de Berruguete, des souvenirs des portes du Baptistère de Florence, par Ghiberti. L'Abraham qui dans l'œuvre de Ghiberti, est agenouillé devant les anges, dans la *Porte du paradis* (fig. 71) a sans doute inspiré un des rois du retable de St. Jacques à Valladolid (fig. 66) et aussi la figure à genoux du tympan de Huete (fig. 133). Cette même *Porte du paradis* a encore suggéré à Berruguete la silhouette principale d'un des prophètes du retable de St. Benoit (figures 24 et 25) et la figure qui en orne le cadre, à la droite de l'histoire de Moïse (fig. 27). De la porte du Nord, ont encore été pris les principaux personnages de *l'Entrée à Jérusalem*, pour composer cette même scène dans le retable de Cáceres (figs. 150 et 151). Le roi, qui est à genoux dans *l'Epiphanie* du Baptistère, a fourni le type, pour le roi de *l'Epiphanie* dans le retable de St. Benoit (figs. 46 et 47).

Je crois aussi que Berruguete s'est inspiré abondament des reliefs de Jacopo della Quercia à la porte de St. Pétrone, à Bo-

logne. C'est ainsi que l'Adam du chœur de Tolède me semble rappeler vaguement l'Adam au travail, du sculpteur siennois (figs. 108 et 113) et *l'Eve* du chœur de Tolède me semble reproduire, avec assez de précision, la silhouette du corps de l'autre Adam, qui se trouve dans *le Péché originel* de la porte de Saint Pétrone (figs. 107 et 112) [1].

Je crois encore que le *Laocoon* a eu une grande influence sur Berruguete. Ce groupe, découvert pendant que Berruguete se trouvait probablement en Italie, provoqua un énorme enthousiasme chez tous les artistes. Si l'on en croit Vasari, Berruguete en fit une copie directe, pour un fameux concours. Il faut remarquer que non seulement Berruguete, mais encore les plus grands artistes italiens d'alors, avaient à honneur de s'inspirer du *Laocoon*, qui était sans doute le plus apprécié, ainsi que du *Torso*, de *l'Apollon*, de la *Cléopâtre* et de bien d'autres statues magistrales de l'antiquité, qui venaient d'être découvertes. C'est ainsi que Raphaël reproduit dans son Homère, du *Parnasse*, la tête de Laocoon et que Michel-Ange copie toute la statue dans son Ananias, de l'historire d'Esther, au plafond de la Sixtine. Plus tard, Michel-Ange s'adresse au *Torse du Belvédère*, qu'il proclame son premier maître, pour en tirer une grande partie des nus du *Jugement dernier*, celui de Dieu, entre autres. Berruguete s'est inspiré, lui aussi, du Laocoon et non seulement il a reproduit la statue du père, mais encore celles des enfants, dans les personnages du retable de St. Benoit, surtout dans celui qu'on peut voir à la figure 21. Mais du groupe rhodien il ne prend que les proportions allongées, l'accent de douleur et la torsion des membres, c'est à dire les éléments expressifs de la composition classique. Il ne s'intéresse pas à la beauté des formes et à tant d'autres qualités qui provoquaient l'admiration des artistes italiens.

J'arrive enfin à l'influence de Michel-Ange, qu'on a supposé être celle qui a laissé les plus profondes empreintes sur la ma-

[1] Pour ne pas fatiguer le lecteur, je passe maintenant sous silence, et je ferai de même quand je parlerai de l'influence du Laocoon et de Michel-Ange, un grand nombre d'autres exemples que j'aurais eu plaisir à citer pour donner plus de force à mon argumentation. Je les réserve pour le *Catalogue*, où l'on pourra les trouver mieux répartis et sans tant de peine.

nière de Berruguete. Michel-Ange, dont à dessein je n'ai pas parlé jusqu'à ce moment, est l'artiste qui résume le mieux tout l'art de la Renaissance. Il montre, poussées à leur plus haut degré, les qualités les plus saillantes de cette époque et leur donne une harmonie intime, grâce au feu brûlant de son inspiration. La personnalité de Michel-Ange ne peut pas s'expliquer, sans doute, si on ne se reporte pas à l'art classique et à l'art florentin antérieur. Mais son génie s'élève si haut, pour créer des tendances si nouvelles et si originales, qu'on ne pourrait pas non plus, sans se reporter à lui, expliquer le cycle artistique qui suivit et continua l'évolution. Michel-Ange est le plus grand sculpteur de la Renaissance; mais c'est aussi, ne l'oublions pas, le dernier et peut-être le plus fort des sculpteurs gothiques.

Comme Berruguete, Michel-Ange a trouvé une source d'inspiration dans les grands maîtres florentins de la première moitié de xve siècle. Il leur a pris certaines nuances psychiques, auxquelles il a donné une modalité nouvelle, les poussant au plus haut degré de développement, grâce à l'extraordinaire vigueur de son inspiration. Le St. Eloy, de Nanni di Banco, et le St. Georges, de Donatello, ont déjà en germe un mouvement intérieur, non encore suivi de mouvements corporels. Ce mouvement se révèle complètement et fortement dans le David. Le Moïse a dû naître du St. Jean Evangéliste, de Donatello. De *La création d'Eve,* de Jacopo della Quercia, vient sans doute cette même scène, dans la Sixtine. Mais l'évolution totale de l'art, pendant ce siècle, présente, entre autres caractères, une idée de la vie de plus en plus haute et génerale. La sculpture, qui exprime cette vie, exigeait donc des formes expressives d'une plus grande généralité. Le cortège des pleureurs, à Dijon, fait l'impression d'un dueil historique, d'un événement précis, dans ce peuple et dans ce temps-là. La *Cantoria*, de Donatello, donne déjà une note plus élevée, la joie; mais c'est une joie toujours humaine et terrestre, la joie de l'enfance de l'homme. Plus tard, les figures symboliques du tombeau des Médicis, s'élèvent encore plus haut dans l'idéal; elles nous présentent une tristesse infinie, une douleur qui peut être humaine, mais qui aussi bien pourrait être propre aux titans ou aux dieux; et il est même permis d'oublier le sujet où ces émotions se fixent, et de dire que les statues sont simplement *la Douleur, la Tristesse, la Mélancolie.*

La même chose arrive dans l'évolution des formes. Les statues de Dijon ont bien les formes et les proportions humaines; leurs visages sont des portraits; les linges veulent reproduire les toiles réelles qu'on fabriquait. Les enfants de Donatello, eux, ne ressemblent sans doute à aucun enfant, connu de personne; mais ce sont encore au moins de vrais enfants; on pourrait en préciser l'âge; les formes caractéristiques de l'enfance sont accentuées: têtes grosses, cheveux soyeux, articulations charnues; les petits rient, courent, se battent, comme tous les enfants joyeux. Mais, qui pourrait dire l'âge des figures de St. Laurent? Leurs corps ont les mêmes muscles que le corps de l'homme; leurs os ont quelque chose des proportions humaines. Mais ils ne ressemblent à ceux d'aucun homme. Ce ne sont peut-être pas des corps humains. C'est plutôt la science du corps. Ces attitudes, nous ne les voyons pas chez les hommes; mais l'artiste n'a pas prétendu que nous voyions des attitudes d'homme, mais des attitudes de tristesse, de mélancolie. Voilà la seule réalité qu'il a cherché à rendre. Les formes, si elles gardent quelque chose des traits essentiels de l'homme, ne servent du moins qu'à évoquer l'idée; parfois on n'a pas cru nécessaire de préciser les contours et on a négligé d'employer les instruments plus fins, le ciseau, la râpe; la gradine a suffi. La morceau ainsi inachevé, ouvre de la sorte une perspective vers un lointain infini.

Cette espèce de gamme logique devait naturellement être parcourue par l'évolution progresive de l'art à cette époque. Qui dit art, dit forcément émotion. La qualité de cette émotion et la façon de la suggérer, pourront varier et donner lieu à des manières, à des tendances, à des écoles, à des modalités diverses. Ce seront autant de moyens différents pour parvenir à cette fin. L'art païen aspirait à l'atteindre, grâce à l'harmonie des proportions, à la courbe des lignes, à la suavité des chairs; il éveillait ainsi une émotion qui, en tout cas, aboutissait tôt ou tard, à quelque chose de sensuel. L'art chrétien, au contraire voulait produire une émotion de l'âme seule, et il montrait, pour cela, une âme aussi, l'âme de la statue. Les artistes, dans leur langage, qualifient cet art d'expressif, comme, si l'autre, l'art païen ne l'était pas aussi. Je sais bien que tout art, toujours et dans toutes les écoles, est expressif. Mais je dois faire usage du vo-

cabulaire établi. J'emploie donc comme synonymes les termes: art expressif, art gothique, art chrétien. Mais on comprend très bien que, dans cette tendance chrétienne, l'observation psychique ait été tout d'abord plus simple, plus directe, plus singulière et que l'évolution historique, partant de là, montre un progrès vers une observation plus complexe, plus indirecte, plus abstraite, plus universelle, sans que, pour cela, cet art cesse d'être expressif et chrétien. Bien au contraire cette courbe de l'évolution répond au besoin, profondément senti par l'art, d'être toujours plus expressif, plus chrétien. Ainsi le gothique et le baroque ne sont pas deux arts différents, mais deux aspects d'une même idée, deux moments d'une même évolution.

Berruguete commence sa carrière presqu'en même temps que Michel-Ange. L'un et l'autre apparaissent au même moment de l'évolution de l'art chrétien. Tous les deux sont pris et entraînés par un même courant. Tous les deux sont à la fois effet et cause et tous les deux donnent à leur art des traits vigoureux et originaux qui en accélèrent le mouvement progressif. Michel-Ange, quoiqu'il n'ait pas toujours été suivi par ses successeurs, a exercé une profonde influence dans le monde entier. Berruguete en Espagne soulement. Ce sont deux génies, deux sensibilités très différentes, peut-être même opposées, qui s'élèvent au dessus de leur milieu et le dirigent, en imprimant à l'art les traits de leurs personnalités respectives. Mais, en même temps, l'un agit sur l'autre par une espèce de suggestion momentanée, effet de la renommée et du succès indubitable qui partout couronne sa production, et aussi parce que son génie a su, comme aucun autre, donner une forme aux courants idéologiques du temps. Personne ne peut se soustraire a cette force des idées ambiantes, quelle que soit son originalité et son caractère indépendant. Mais, si Berruguete n'y échappe pas, il sait lui imprimer une modalité caractéristique, une nuance d'émotion qui lui appartient en propre, qui définit son style, au point de rendre toute confusion impossible, et qui donne à l'art espagnol une direction spéciale, différente de celle que suivait l'art italien, dont il procédait sans aucun doute.

Berruguete a ceci de commun avec le grand florentin, que l'émotion qui l'inspire n'est pas une émotion concrète, observée chez un ou plusieurs individus et sentie par l'artiste à un

moment donné. C'est une émotion universelle. Mais cette universalité est de qualité differente chez l'un et chez l'autre artiste. Chez Michel-Ange, c'est l'émotion d'un peuple, d'une race, de l'humanité; d'une humanité supérieure, si l'on veut, faite de génies ou de dieux. Chez Berruguete, c'est l'émotion de toute la nature, que l'artiste sait percevoir et introduire dans son œuvre, avec une fougue sans exemple. Cette universalité de l'expression a quelque chose de vague. Il n'est pas courant de trouver reproduites, dans ses œuvres, des situations psychiques et des attitudes vues chez les hommes. On ne doit pas, même, se demander trop exactement ce que les figures font; on ne peut pas analyser minutieusement ce qu'elles sentent. La douleur de Berruguete n'est qu'un cri, un hurlement, qui ne rappelle ni les pleurs, ni le visage attristé que nous sommes habitués à observer dans la vie, mais qui nous conduit au centre même de la douleur, à l'essence de la douleur, à l'âme, pourrait-on dire, de la douleur universelle.

C'était là une nouveauté révolutionnaire dans l'art de la Castille. Chez nous, et, sauf peu d'exceptions, partout en Europe, on avait pratiqué le procédé créateur de définir, au moyen de la statue ou du relief, soit un corps, soit un fait, soit une émotion. Parfois cela se faisait d'une façon assez générale et vague en Castille, très générale en Italie; mais c'était toujours clair, précis, et il ne pouvait pas y avoir de doute sur ce que l'œuvre voulait représenter et sur l'impression qu'elle devait causer. L'artiste faisait, dans son œuvre, une synthèse de ses observations ou, si l'on préfère, de ce que ses observations particulières avaient de plus énergique et de plus beau. Il en résultait un homme, une scène qui exprimaient toujours la vérité. On ne comprenait pas l'art, s'il ne tendait pas à être vrai. Michel-Ange lui même, dans les premières années de sa vie, quand Berruguete put l'étudier, n'osait pas s'écarter tout à fait de cette direction. Mais, comme je l'ai dit, il finit par négliger tout cela et, s'il connaît parfaitement les formes corporelles et la technique de son art, c'est à travers les impressions de son âme qu'il observe la vie, et, dans ses créations, il a recours exclusivement à ces impressions, plutôt qu'à la vie même. C'est pourquoi la plupart de ses sculptures prétendent être les apparences non des hommes ou des faits, mais des modifications subjectives,

des mouvements de la sensibilité de l'artiste. Tous les autres artistes, sans exception, de cette époque, font, tout au plus, une synthèse de leurs impressions concrètes, pour s'élever et donner ainsi une impression générale, causée par l'âme particulière et bien déterminée qu'on prête à la statue. Devant elle, l'âme de l'artiste s'efface pour ainsi dire. C'est l'âme de la statue qui, provoquant notre émotion, nous parle un langage plus ou moins clair, nous dit quelque chose et raisonne en quelque sorte, le sentiment qu'elle introduit en nous. Un courant d'émotion s'établit ainsi, qui va de l'artiste à la sculpture, pour y faire station et revenir ensuite au spectateur.

Beaucoup de statues de Berruguete n'ont rien de tout cela. Elles n'ont pas d'âme; à peine ont elles des formes humaines. Ce sont un simple fouillis de lignes, un griffonnage, un amas confus, incapable de persuader, de raisonner, de parler, même, un langage articulé. C'est un gémissement, un cri, un soupir qui ne dit rien, mais qui émeut profondément. La communication est ici presque directe entre l'artiste et le spectateur et s'arrête à peine à la statue. Quand on contemple une de ces œuvres, on ne pense pas au personnage représenté. L'interêt ne se porte pas sur lui. Ce que nous voyons là, ce qui là nous émeut, c'est Berruguete lui même. J'ai parlé de l'*Abraham*, de St. Benoît (fig. 19). Cette statue a encore quelque chose d'un homme; mais c'est un homme décharné qui, dans une contraction, se tord comme s'il dansait; la barbe est humide; les proportions ne sont pas très exactes; il lève vers le ciel les yeux, la tête, le corps tout entier, dans une convulsion suprême. Ce spasme, ce cou qui s'allonge, ce corps qui s'étire, cette jambe qui touche à peine le sol et dont le mouvement n'a pas de raison d'être, tout cela suggère une émotion d'angoisse profondément triste, comme une supplication douloureuse qui monte vers le ciel, telle une prière.

Tous ces traits ont des ressemblances et des différences avec l'art de Michel-Ange. Ils lui ressemblent, en ce qu'ils cherchent, avant tout, l'expression. Cette expression, ils la trouvent de préférence dans un élément qui n'était point nouveau, comme on prétend, qui a toujours été employé plus ou moins dans les arts plastiques et qui, depuis un siècle déjà, avait pénétré dans la sculpture et dirigeait même le courant sentimental suivi par les

artistes italiens. Je veux parler du mouvement. A cette époque encore on n'emploie pas indifféremment tout mouvement ou, même, tous les mouvements. Il s'agit surtout de mouvements de l'âme, exprimés, cela va sans dire, par les seuls moyens dont l'art dispose, les apparences des corps.

Mais ces apparences peuvent être logiques. Elles peuvent avoir une cause, une raison d'être. Parfois ce sera une raison scientifique (anatomique ou physiologique). D'autres, ce sera une raison tirée de l'expérience ou de l'observation et se trouvera dans la passion ou le sentiment exprimé par ces apparences. C'est le procédé que Michel-Ange suit le plus souvent. Enfin, d'autres fois, ces apparences n'auront ni logique, ni cause, ni rapport direct et visible avec le mouvement psychique, qu'elles ont la mission de révéler et, cependant, elles le suggèreront parfaitement. C'est le cas de Berruguete et c'est cela précisement qui caractérise un grand nombre de ses statues. Les mouvements du corps, en tant que corps, c'est à dire les mouvements qui n'expriment pas des états d'âme —la lutte, l'effort, la chute, l'ascension— sont à peine employés par Berruguete, pendant toute sa carrière. Michel-Ange ne montre pas non plus une très grande prédilection pour cette spèce de mouvements et ne les emploie, à peine, que vers la fin de sa vie. (Jugement dernier, fresques de la Pauline.) Et cependant ils étaient alors le trait le plus saillant de l'art italien et, à l'époque qui suit immédiatement, ils le furent plus encore.

Si maintenant nous laissons de côté Michel-Ange et nous nous reportons à la sculpture italienne de l'époque précédente, a Donatello, à Jacopo della Quercia, à Nanni di Banco, et surtout à Brunellesco, consideré comme sculpteur, non point comme architecte, peut-être trouverons nous de plus grandes analogies avec notre Berruguete. Ces artistes ont aussi une prédilection pour le mouvement, pour le mouvement exalté, peu naturel, peu explicable, sans rapport apparent avec le sujet ou du moins ayant avec lui un rapport si faible, qu'il n'arrive pas à justifier la violence de l'élan. Eux aussi sont plus évocateurs qu'expressifs, plus amoureux de la poussée ardente que de l'ordre harmonieux. Et il ne faut pas exagérer le trait distinctif attribué à la vieille plastique, d'après lequel ces artistes rendaient de préférence les émotions et les caractères; car si le fait est vrai pour

l'art de l'Europe en général, il ne l'est plus — du moins d'une manière aussi radicale et absolue—, pour le grand *quattrocento* italien. Il n'a pas d'ailleurs une telle importance qu'il parvienne à annuler la valeur des autres analogies.

C'est donc sur des traits fort communs à tout l'art de leur temps, que Michel-Ange et Berruguete s'accordent. Ils diffèrent essentiellement par l'idée capitale que chacun d'eux introduit dans l'œuvre d'art. Les statues de Michel-Ange contiennent une idée capitale qui est sans doute, comme chez Berruguete, abstraite et générale, mais qui n'est jamais simple et unique. La passion dominante dans chaque statue est accompagnée de beaucoup d'autres qui, d'un second plan de la sensibilité ou de la pensée, la contiennent et, en même temps, lui donnent une plus grande complexité, une plus abondante richesse d'émotions. C'est pour cela que Michel-Ange est profond et vague. Il laisse toujours entrevoir un fond de mystère, grâce à sa grande richesse de nuances. C'est pour cela aussi qu'il est concentré; sa force énorme est plus potentielle qu'actuelle; il combine, dans l'âme de chaque statue, des idées très diverses, des volontés opposées et, les fondant ensemble, il fait qu'aucune d'elles ne reçoive de prépondérance et ne puisse, par consequent, passer à l'acte par elle seule. Si Berruguete brouille et complique les lignes du corps pour suggèrer un sentiment, Michel-Ange, lui, ne s'en tient pas là, mais tord aussi les âmes et provoque ainsi une passion, qui se joint à une vague pensée.

Tout le contraire a lieu chez Berruguete. Il définit peu ou point. C'est pourquoi ses sentiments sont très simples, uniformes et pauvres en nuances. Mais en revanche ils sont plus aigus, plus stridents. Jamais ils ne suggèrent une pensée. Toujours ils provoquent une émotion. Berruguete n'est pas non plus passif. Les esprits dont il rêve ne sont pas des méditatifs, en train de préparer ou de recevoir une impression. Ils l'ont déjà reçue et se trouvent en pleine réaction active, une réaction énergique, féroce. S'ils ont à communiquer avec le ciel, ce ne sera pas le ciel qui descendra vers eux, comme dans l'art castillan du XVe et plus tard du XVIIe siècle, mais eux qui escaladeront le ciel en criant, en gesticulant, dans une lutte de titans énergiques, plus forts cependant par la trempe des nerfs que par la vigueur des muscles.

Cette violence de l'expression a sa cause dans l'indétermination qui est l'essence de l'art de Berruguete. Si ses statues ne produisent pas une émotion par elles mêmes, par ce qu'elles disent, il faudra qu'elles atteignent ce but par le moyen des représentations associées qu'elles ont le pouvoir d'évoquer. Mais ces représentations, se trouvant au second plan du sentiment, seront forcément plus faibles, plus estompées et provoqueront une jouissance esthétique très mince, à moins qu'on ne leur imprime une force initiale exagérée qui, dans une autre école ou une autre tendance artistique, serait inadmissible.

Regardons maintenant en arrière, encore une fois; souvenons nous des artistes déjà cités et surtout de Brunellesco. Nous verrons réapparaître les concordances idéales, avec leurs mêmes causes. Nous trouverons, sinon une imitation et une continuation d'école ou de style, du moins une fraternité de goûts et de tempéraments.

Mais, si le génie de Berruguete ne concorde pas avec le génie de Michel-Ange, comme avec celui des primitifs florentins, on ne peut pas non plus prétendre qu'il se soustrait entièrement à son influence. Cette influence était énorme dans le monde entier, et, sinon l'esprit, du mois Berruguete a-t-il emprunté aux créations du grand maître quelques compositions, quelques contours. C'est ainsi, par exemple, que dans les écoinçons qui font cadre aux deux médaillons des portes de la salle capitulaire de Cuenca (fig. 130) il y a des figures purement décoratives et sans importance, qui ont été prises des esclaves du plafond de la Sixtine (fig. 127). La statue d'Isaac, à St. Benoît, qui comme je l'ai déjà dit, est inspirée, selon moi, de la *Porte du Paradis*, rappelle aussi par sa silhouette, l'autre esclave qui, dans ce même plafond, se trouve à la droite de Daniel (figs. 18 et 19). Quelques personnages, situés à la droite, dans l'Epiphanie, de St. Jacques, à Valladolid (fig. 64) présentent des réminiscences d'un des esclaves du Louvre (fig. 70). Les prophètes en adoration, que l'on voit dans la Transfiguration de Ubeda, sont peut-être inspirés par l'Ève de la Sixtine, et l'apôtre, qui est tombé à droite, a quelque chose de l'Adam de ce même plafond (figures 110, 136 et 147). Mais tous ces souvenirs son vagues ou bien ne conservent que la silhouette, sans garder le fond de l'inspiration même. Il y a cependant une ressemblance beaucoup plus

lointaine, mais aussi plus profonde et qui, si elle n'était pas isolée, aurait changé ma façon de penser et m'aurait empêché d'écrire ce qui précède. Je veux parler de la ressemblance entre le St. Sébastien, du retable de St. Benoît et le St. Mathieu, de l'Académie de Florence (figs. 11 et 16). Ici, par exception, Berruguete est plus logique que Michel-Ange. L'attitude de sa statue est plus en rapport avec le sujet et c'est la seule fois que le sculpteur castillan montre de la tendresse, de la délicatesse et même de la beauté.

Une autre différence considerable qui, à ce qu'il me semble, sépare Berruguete non seulement de Michel-Ange, mais encore de tous les artistes italiens du commencement du XVIe siècle, c'est que Berruguete ne s'intéresse pas du tout à ce qu'on pourrait appeler l'art «renaissant», c'est à dire, à la tendance à imiter les formes corporelles des statues clasiques. La beauté de la matière, celle même de l'esprit le laissent indifférent. Il est bien loin d'associer et de fondre l'art païen avec les idées ou les formes du christianisme. C'est peut-être pour cela qu'on a dit que Berruguete est exclusivement castillan et qu'il n'a rien pris de l'esprit italien. Mais de quelle Italie veut-on parler? Sans doute, il ne s'est pas assimilé l'esprit de toute l'Italie de Jules II et de Léon X, la sensualité moins que toute autre chose. Mais l'Italie de l'époque précedente, celle de Cosme de Médicis, n'était pas ainsi. Je n'oserais pas dire qu'elle fût plus gothique que l'Espagne du XVe siècle, mais je crois qu'elle était plus semblable à Berruguete et notre artiste en profita plus qu'il ne profita de notre art national. Tout le classicisme du Sacrifice d'Isaac, de Brunellesco, consiste dans un très petit relief, sans importance, qui représente l'Annonciation et que l'on voit sur l'autel et dans le *Spinarium* bien connu, mais si défiguré que, si nous ne savions pas d'où il vient, nous le prendrions pour une œuvre gothique. On sait d'ailleurs que la popularité du *Spinarium* n'était pas exclusivement italienne; il était répandu partout, même en Castille et le type devint chez nous si familier, qu'il reçut un sobriquet indigène et fut appelé *Rodriguillo*. Ce n'était donc pas un symptôme de classicisme et de sensualité que de reproduire le *Spinarium*, d'autant moins que Brunellesco atténue considérablement et voile la figure. Ainsi, sauf ces traits si sobres, les autres personnages et surtout les principaux rôles, ne montrent

pas la moindre ligne belle, dans le sens où l'entendirent le classicisme et la Renaissance. Peut-il y avoir rien de moins gracieux que cet arc qui entoure par en bas le corps de l'Ange et se prolonge par le bras gauche? Y-a-t-il rien de plus embrouillé et de plus confus que l'amas de lignes dont est fait le corps d'Isaac? Le Christ de St.ª Maria Novella, malgré sa nudité, n'est autre chose qu'un simple drame. Ni Brunellesco, ni Berruguete s'intéressent à la cadence des contours; ils n'ont pas le sentiment du rythme, ils l'ont moins encore que les castillans du xvᵉ siècle, qui conservent quelques réminiscences des ondulations françaises du xivᵉ. Et ce n'est pas par ignorance ou parce que le milieu y fût réfractaire; non. Berruguete se forma en plein xviᵉ siècle, et Brunellesco fut contemporain de Ghiberti, le grand maître des élégances grecques, de Donatello, qui s'inspirait des *togati* romains, et de bien d'autres maîtres, qui commençaient alors la tendance renaissante. Mais tout cela les laissait indifférents; cela ne les intéressait point, pour le but qu'ils se proposaient d'atteindre par leurs œuvres. Jamais on ne voit chez eux qu'un saillant du contours soit compensé par un enfoncement équivalent. Le *contraposto* n'a pas de sens pour eux; et de même la suavité de la silhouette leur est tout à fait indifférente. Si l'émotion qu'ils veulent provoquer exige des angles très aigus ou une série d'angles successifs, ils ne se font aucun scrupule esthétique de les mettre. Les toiles, si elles ceignent le corps, n'auront point pour but d'en révéler la beauté, mais le mouvement. Les proportions ne seront pas justes et ordonnées, pour exprimer la plénitude de la forme, mais sèches et allongées pour suggérer l'idée de nervosité. Tout est, chez eux, dirigé vers l'expression; rien, absolument, vers la complaisance.

De ces caractères qui lui sont propres, Berruguete a pu, sans doute, prendre beaucoup ici en Espagne. Ces traits sont fort caractéristiques du gothique de tous les pays. Mais on ne pourra pas nier non plus, qu'il a pu les prendre, et je crois pour ma part qu'il les a pris, aux primitifs italiens qui les possédaient et qui eurent, comme on le voit par d'autres rapports que j'ai déjà exposés, une influence considérable sur son art. Parmi ces primitifs italiens c'est toujours Brunellesco, dont la ressemblance avec Berruguete s'aperçoit tout d'abord.

Il en est de même pour la technique de l'exécution. Berruguete acquiert en Italie la virtuosité de ces artistes, les raffinements de leur modelé, les suavités exquises de leurs plans ondulés. Le chœur de Tolède, la porte de Cuenca et la statue de Tavera sont des modèles de soigné et en même temps de grandeur dans le travail. On ne trouverait pas dans ces œuvres, un centimètre carré de surface qui n'ait pas été étudié en lui même et dans sa valeur par rapport au tout. Les chairs ont de la morbidesse, le ossatures sont fortes et vigoureuses, les toiles molles; les ondulations des surfaces traduisent le relief le plus insignifiant et l'auteur n'a pas négligé le plus petit saillant. L'échelle des valeurs est toujours juste et il n'y a pas le plus petit manque d'harmonie. Cependant ce style n'est pas le style propre de Berruguete. Ce qui caractérise le mieux sa manière, c'est le retable de St. Benoît, celui de Salamanque, celui de St. Jacques, celui de Ste Ursule, celui de Ubeda. C'est ici que l'on trouve sa manière propre: quelques plans, très peu nombreux, suffisent pour composer une figure toute entière; de grandes surfaces complètement vides, pauvres, sans la moindre nuance; des contours d'une importance exagérée; deux ou trois sillons suffisent pour donner l'impression d'un drap; des membres disloqués parfois, des corps toujours allongés. Tel est Berruguete, dans sa vigoureuse personnalité propre, sachant mettre la technique de son exécution en harmonie avec les tendances de sa sensibilité. Sa peinture a tous ces mêmes caractères; c'est toujours un contour expressif que l'artiste a rempli comme il a pu. Son intérêt, son art, sont précisément dans le dessin de la silhouette.

En un certain sens, il devait en être forcément ainsi, car ce n'est que vers le milieu du XVIe, ou peut-être même au XVIIe siècle, qu'on commence à faire des statues ayant plusieurs points de vue possibles. Mais les italiens, grands observateurs du corps humain et techniciens superbes, complétaient le contour unique de leurs statues, par de très délicates variantes, d'un modelé suave et riche en faibles ondulations. Ce procedé avait sa raison d'être lorsque l'émotion qu'on voulait provoquer était aussi une émotion délicate, tendre, comme cela arrive dans l'œuvre de Desiderio, ou bien encore lorsqu' on aspirait à donner une impression de mollesse, de morbidesse, en recher-

chant complaisamment la beauté de la chair elle-même, la douceur de la peau, comme l'ont fait les artistes de la Renaissance. C'était en tout cas, cela va sans dire, un signe de perfectionnement et de progrès. Mais, quand on voulait donner une impression forte, violente et très simple, ce raffinement de technique n'était plus aussi nécessaire, car ce qu'il intéresse alors de faire valoir, c'est le contour fortement accusé, sans que rien d'autre, si ce n'est les traits essentiels complémentaires du dessin, vienne distraire l'attention et compliquer le sentiment. C'est ce qu'on fit en Espagne pendant xve siècle, par impuissance technique et aussi par tradition d'atelier. Mais les artistes qui vont en Italie ou qui par quelque autre moyen, nous apportent l'art italien, apprennent, comme un progrès et une nouveauté, cette technique polie et nuancée. Leur intention est toujours de raconter, comme les gothiques, les mêmes histoires, de la même manière qu'avant; mais avec plus de beauté dans les formes. Berruguete, au contraire, veut avant tout émouvoir. Il doit donc travailler ses œuvres de façon qu'elles soient d'accord avec ses désirs. C'est pourquoi, s'il apprend la technique italienne de son temps, il ne l'emploie pas toujours et préfère souvent suivre la tradition gothique. Il a essayé, sans succès, de faire dans la sculpture, la plus grande révolution, qui se soit jamais faite; ce n'a pas été au moyen d'un ciseau delicat, mais par l'élan passioné de sa personnalité. Berruguete se sert, donc, d'une technique sobre et même sèche, non par impuissance, mais parce qu'il croit que les choses qu'il veut exprimer doivent s'exprimer ainsi. Cet archaïsme technique a pu, sans doute, être son style primitif, celui qu'il avait avant son voyage en Italie; mais il a pu, aussi, être une acquisition faite dans ce pays, au contact des œuvres de la première moitié du xve siècle; car les artistes italiens de cette époque, ciseleurs de premier ordre, appliquent cependant très fréquemment, surtout dans les premiers temps, les procédés mêmes que notre Berruguete emploie plus tard, et savent accorder d'une façon admirable leur manière propre de sentir avec cette pauvreté des moyens d'expression. Rien n'est plus sobre d'exécution ni plus profond, en même temps, et plus vivant, que le St. Georges, de Donatello ou le St. Jean Evangéliste, ou le David en marbre ou, enfin, tout ce qu'enferme le Campanile. Ja-

copo della Quercia se borne lui aussi aux contours, sans y ajouter à peine autre chose. Brunellesco ne fait pas plus, parce qu'il ne peut pas plus faire, car c'était un exécutant assez médiocre, comme on peut le voir par les deux seules œuvres de sculpture qu'on lui attribue indubitablement. Nanni di Bartolo, dont les œuvres ont pu être confondues, par l'exécution, avec celles de Donatello, n'est pas non plus d'une grande richesse. Ciuffagni, Nanni di Banco, même le grand révolutionnaire de la technique, Ghiberti, dans quelques unes de ses statues d'Orsanmichele, tous nous montrent une manière de faire qui a très bien pu inspirer celle de Berruguete.

C'est aussi de l'art italien et non point de notre art indigène que Berruguete a pris ce goût pour les figures allongées, qu'il pousse à son dernier degré. Et sur ce point, je ne me borne pas seulement à l'art florentin primitif, mais je comprends l'Italie toute entière pendant le xve et le début du xvie siècle. Quand l'étude des statues classiques se répandit, les artistes devinrent plus attentifs à la justesse des proportions et mirent un frein à cette tendance vers l'allongement, qui allait chaque jour en augmentant et menaçait de tomber dans l'excès. Mais déjà auparavant Brunellesco et Ghiberti allongent leurs figures; Donatello le fait aussi, parfois, et en tout cas, jamais il ne les rapetisse. Et tous les autres, peintres et sculpteurs, suivent le mouvement. Quelques uns même, comme Duccio, les Pollaiuolo, Pietro da Rhó, s'écartent ouvertement des canons de la nature. Il est vrai que, sur ce point, Berruguete les dépasse tous. En Castille, les proportions s'étaient aussi allongées; mais jamais elles ne dépassèrent les huit longueurs de tête des statues classiques [1]. Vigarny, un français, emploie un nouveau canon avant le retour de Berruguete d'Italie. Mais on ne peut pas dire que celui-ci ait pris ou imité ce canon, car le canon de Berruguete est bien plus allongé; cela se voit déjà dans ses premières œuvres. C'est donc une inclination et un goût personnels ou un souvenir accentué de l'art italien, qu'il connut pendant son voyage. Du reste, je n'attribue pas une importance excessive à cette tendance à

[1] Parmi le nombre assez grand de statues castillanes de xve siècle que j'ai mesurées, les plus longues ont tout au plus sept fois et un tiers ou sept fois et demie la longueur de la tête.

allonger les figures. C'est un phénomène qui s'est toujours produit, non seulement sous une forme isolée et personnelle, comme style d'un artiste, mais dans des périodes régulières, plus fréquentes qu'on ne le croit, et sous une forme collective, comme une mode ou, si l'on veut, une école. Or à ce moment-là, commence une de ces époques, une de ces modes, dans tous les peuples où elle ne s'était pas encore développée.

Quant à la manière particulière à notre artiste de tailler chacune de ses statues, j'encline à penser qu'il procédait comme on procédait en Espagne, à ce qu'il semble. Il travallait par cœur, s'aidant peut-être parfois, dans certains cas, de modèles vivants, comme cela se faisait déjà en Italie. Mais Berruguete devait posséder une connaissance très approfondie du corps humain, acquise par l'observation, l'étude pratique de la nature et aussi par d'autres études scientifiques, faites dans des traités d'anatomie, ou peut-être même en disséquant des cadavres. On connait qu'il travaillait par cœur, par le manque de proportion de quelques figures, surtout de la tête, défaut qui ne s'expliquerait pas s'il avait eu devant les yeux un modèle vivant qui, à chaque instant, aurait démenti le travail du modelage. L'anatomie qu'il met dans ses sculptures, sans être entièrement dure, fait tellement ressortir le contours de chaque muscle, qu'il n'est pas possible que Berruguete l'ait vue ainsi sous une peau humaine. Quelques muscles sont même si secs et si dépourvus de toute graisse, comme par exemple les grands pectoraux, qu'ils semblent plutôt une démonstration ou une leçon d'anatomie, qu' une vue directe de la nature. Il fait de la graisse, qui recouvre et cache le relief des muscles sous la peau, un usage tout à fait capricieux; il la représente dans les endroits où il veut obtenir certains effets de mollesse, et la supprime à côté, sans se préoccuper de la vraisemblance. Il accentue les tendons et l'ossature des membres avec vigueur, toutes les fois que cela est possible et même, souvent, hors de propos. Les têtes des phalanges, aux mains comme aux pieds, sont si fortement marquées, qu'on dirait parfois qu'il n'y a pas de peau et que les os mêmes sont à découvert. Enfin il y a dans sa manière de présenter l'anatomie une aberration fort caractéristique. Ces ligaments qui traversent la partie supérieure des mains et des pieds et qu'on appelle ligaments inter-métacarpiens ou inter-

métatarsiens ne sont jamais représentés, dans les statues, car ils sont si profonds, qu'ils n'occasionnent pas le moindre relief. On ne les voit pas; on ne peut les connaître que par l'étude scientifique de ces régions. Eh bien, Berruguete les a vus et il a pensé qu'ils seraient, comme, en effet, ils le sont, un élément très expressif de contraction tétanique, de force nerveuse. Il les marque donc souvent au moyen d'un relief fortement accusé. Il s'écarte ainsi volontairement de la vérité et se caractérise par un détail de facture qu'il n'est pas facile de trouver chez un autre artiste. Tout cela indique qu'il avait une connaissance approfondie du corps humain, jusque dans ses plus petits détails. Et c'est peut-être pour cela que, quand il travaillait, il pouvait s'abandonner librement à l'inspiration, sans les entraves qu'impose une observation de tous les instants.

Il travaille toujours sur le bois, le marbre, l'albâtre ou la pierre. Je ne connais aucun travail de lui en bronze. D'ailleurs, en Espagne on ne fondait pas encore les statues. Le bois au contraire, est une matière très castillane; mais il ne faut pas non plus exagérer cette particularité de la statuaire espagnole, car au moyen-âge le bois est employé partout de la même manière et l'Espagne n'est certainement pas le pays où les statues de pierre, au xve siècle, abondent le moins. Les Vierges, surtout, et même les retables sont souvent d'albâtre. Les italiens, beaucoup plus avancés que le reste de l'Europe, étaient d'admirables fondeurs et possédaient en outre de très riches carrières de marbre. Il n'est donc pas étonnant qu'il aient employé le bois un peu moins que les autres peuples. Mais ce n'est qu'un peu moins, surtout dans la première moitié du xve siècle, qui nous importe ici. Il y a de très nombreuses œuvres italiennes de cette époque qui sont taillées en bois. Donatello, Brunellesco, Michelozzo, tous les artistes qui nous intéressent ici ont employé le bois. Et si Ghiberti n'a jamais travaillé que le bronze, il ne faut pas oublier que ce métal se prête, comme le bois, à l'expression des contractions, des contorsions, des lignes vaporeuses et brisées, de tout ce dont Berruguete, enfin, avait besoin pour donner corps à son idéal esthétique. D'ailleurs ceci n'a pas une valeur extraordinaire pour l'établissement de la filiation artistique de notre sculpteur. Il a dû accepter la matière qu'on lui indiquait, à chaque commande, et il travaillait indiffé-

remment le marbre et le bois, car si le bois se prête mieux à sa manière nerveuse et expressive, le marbre lui permettait de montrer sa technique; il s'y révèle plus sculpteur et peut-être un peu plus complexe, quoique toujours émouvant.

La sculpture sur bois exigeait nécessairement la polychromie. Je dois dire avec insistance, que la polychromie non plus n'est pas un phénomène exclusivement castillan. Tous les artistes l'employaient partout, quand ils travaillaient sur bois. Mais Berruguete met dans sa manière de colorer les figures un trait fort caractéristique, que je ne crois ni espagnol, ni italien mais tout à fait personnel à notre artiste. Ce trait d'ailleurs est parfaitement en harmonie avec sa technique et son idéal esthétique. La polychromie de Berruguete est brillante et non mate, comme c'était alors l'usage: mais il emploie une ressource qui n'était pas employée en Italie ni en Espagne [1] et qui consistait à dorer avec beaucoup de brillant les grandes surfaces qui devaient être modelées sans soins particuliers et sans nuances, pour qu'elles pussent se détacher du fond et souligner la silhouette. Les cheveux sont aussi dorés, comme pour augmenter la couleur blonde; de même quelques fonds et quelques accessoires, toujours sans égards pour la vérité, qu'il ne respecte pas plus quand il colorie que quand il modèle, ou quand il imagine. Toutes ces dorures sont d'un effet violent; mais l'impression que l'artiste veut faire est violente aussi et ces dorures sont en harmonie avec l'ensemble de chaque retable, avec la technique, avec le coloris sépcial à chaque figure, et encore plus avec l'idéal suprême de tous ces ensembles. L'or de Berruguete est subordonné tout à fait à ses intentions artistiques.

Il emploie encore, comme procédé exclusif, *l'estofado* [2] si commun à cette époque. Mais il surchage ses étoffes de broderies et d'ornements. Les carnations sont riches et présentent de nombreux contrastes dans leurs nuances; les carmins, les tons très chauds y abondent. Pour les toiles, il a l'habitude de faire

[1] Il y a cependant des précédents, quoique en petit nombre, en Castille; j'ai vu à Alcocer une statue couchée du XIIIe siècle polychromée par ce système. Elle ne recherche cependant pas les mêmes effets.

[2] Procédé de polychromie tout à fait espagnol qui consiste à peindre sur une surface dorée et ensuite à rayer la peinture sèche avec un poinçon.

ressortir, sur un fond sombre (vert, bleu, gris) presque noir, de petites mottes ou de petits dessins d'or, qui font un ensemble d'une finesse et d'une délicatesse extraordinaires, sans la moindre âcreté. A part les dorures si abondantes, sa palette ne contient jamais des tons criards, comme celle d'artistes postérieurs. Les couleurs sont toujours fondues avec un goût exquis.

Les tableaux de Berruguete n'ont pas ces mêmes qualités. Le coloris est froid, pauvre, faux. Le clair-obscur est conventionnel et primitif. Les œuvres de peinture de notre artiste font une impression beaucoup plus italienne que ses sculptures. L'influence de Raphaël et un peu aussi celle de Michel-Ange y sont prédominantes. Il manque ici de nerf et de originalité. Quand je parlerai du retable de St. Benoît, j'aurai l'occasion d'insister sur sa technique de peintre et sur ce manque d'un idéal esthétique, dans cette branche de l'art.

Comme décorateur et constructeur de retables, Berruguete a contribué à introduire en Espagne la nouvelle manière italienne qui se substitue à la manière gothique. Mais cette transformation a lieu seulement quant aux formes extérieures; le fond et les effets de l'œuvre devaient rester les mêmes: un monument enorme, surchargé et très subdivisé, plein de couleurs nombreuses et brillantes, d'ornements divers, où le sujet des statues et des groupes importe au fond bien peu de chose, pourvu que l'espace soit rempli, en donnant une impression de faste et de richesse.

Encore, dans l'art gothique qui créa et perfectionna cette espèce de muebles, chaque partie, chaque élément finit par avoir une certaine application rationnelle. Mais quand ces éléments furent changés et remplacés par d'autres, d'origine et de fin différentes, nés pour d'autres usages et développés sous l'influence d'idées totalement opposées, alors les confusions et les non-sens qui n'avaient pas manqué auparavant, se multiplièrent; les applications devinrent de plus en plus arbitraires et les ensembles extravagants. On ne demandait pas de l'ordre, de la logique, de la clarté; on ne voulait que de la richesse.

C'est pourquoi Berruguete emploie toujours, sans exception connue de moi, la colonne en forme de balustre, la moins solide et la moins appropriée à sa fin, qui est de soutenir, mais en revanche la plus riche, la plus ornementale. Il emploie, presque

toujours, devant un pilastre; il achève ainsi de la rendre inutile comme élément architectonique et n'en obtient pas non plus un grand effet décoratif. Cette colonne est le plus souvent faite d'un cylindre sur lequel s'appuie une espèce de pot à quatre anses; d'ici part un vase en forme d'*aribalos*, très allongé, dont la bouche est à peu près un chapiteau. Souvent ce vase manque de pied; parfois encore le pied s'élargit en un ou deux cercles superposés. Le chapiteau est toujours d'ordre corinthien ou bien formé de monstres, de harpies ou d'autres figures placées dans le même ordre et la même disposition que le chapiteau corinthien et faisant à distance le même effet. Toute la colonne, cela va sans dire, est ornée d'une profusion de grotesques divers et capricieux. On ne trouve pas dans toute l'œuvre de Berruguete une colonne simple ou, du moins, simplement striée ou pauvre d'ornements. On ne trouve pas non plus un chapiteau ionique ou d'un autre ordre qui ne soit pas le corinthien.

Les frises, les entablements n'ont pour lui d'autre but que d'introduire des divisions et d'être en quelque sorte des cadres; ce sont comme les signes de ponctuation de son discours. Les statues et les histoires, placées en haut, devraient, selon la logique architecturale, être les plus légères, les plus petites; ce sont néanmoins, par une exigence de l'œuvre même, les plus lourdes. Il fallait les faire plus grandes, pour être mieux vues de loin. Leurs niches sont couvertes, à l'intérieur, de coquillages; mais quand elles sont très larges, les coquillages acquièrent une longueur démesurée, sans respect pour la forme et pour la proportion qu'ils ont d'ordinaire, et ressemblent plutôt à un dais strié; c'est quelque chose de très étrange qui couvre ce petit plafond. Dans les grotesques, la forme humaine se mêle au feuillage; les entablements, les entre-colonnes, les pilastres sont ornés de scènes fantaisistes, où l'on voit des monstres à corps d'homme dont les bras et les jambes terminent en forme de feuilles ou d'enroulements.

Mais rien de tout cela n'est propre et exclusif à l'œuvre de Berruguete. Quelques-uns des traits cités se retrouvent chez tous les artistes du temps; c'était le moment historique qui les imposait. D'autres sont sans doute originaux, mais ils ont tout de suite été adoptés et se sont vite répandus. Mais ce qui ne pouvait être imité, ce qui ne pouvait pas devenir vulgaire et com-

mun, ce qui est exclusif, singulier, propre enfin, au seul Berruguete, c'est l'âme qu'il prête à ses ensembles décoratifs. Cet esprit est le même, exactement, quand il compose un retable, une série de stalles de chœur ou quand il taille une statue isolée. C'est le même pouvoir magique d'évoquer une émotion forte, une profonde commotion esthétique, au moyen d'un mouvement expressif, soit d'une seule figure, soit de toutes les figures d'un ensemble. Das ses retables il remplit la mission gothique et castillane qu'on lui confie, de raconter une série d'histoires; il le fait de son mieux, mettant dans son récit une fougue et une chaleur brûlantes, ordonnant ses parties, les revêtant des plus belles formes; il se fait le champion, en Castille, des nouvelles ressources décoratives si à la mode à l'étranger. Mais sur tout cela, sur le retable ainsi fait, il lance quelques traits d'une extraordinaire vitalité. Il fait ressortir de l'ensemble quelques scènes, quelques statues d'une violence extrême, allongées, tordues, dont les gestes et les mouvements s'emparent dès l'abord de votre attention. Survient une autre, puis encore une troisième; à côté surgit une vision; plus haut vous apparait un fantôme. Et toutes ces attitudes se sucèdent, s'emmanchent les unes aux autres, dans un mouvement inlassable. Et c'est comme une danse fantastique où les rapides contours, souvent non imités, provoquent une profonde, une haletante émotion de beauté. Dans ces retables, dans ces stalles de chœur, c'est le mouvement, la continuité, la violence qui évoquent, par association, d'autres représentations réelles et très vivantes. L'essence décorative de ces retables n'est donc point dans les balustres, dans les entablements, dans les coquillages importés d'Italie. Elle se trouve tout entière dans la passion de l'artiste, dans son âme, qui orne le tout, depuis le faîte jusqu'à la base.

Untel art, si opposé à tout ce qui existait chez nous, si personnel, né dans un autre milieu et fortifié par un tempérament très singulier, très énergique, avait besoin pour se développer, d'un état social très raffiné. Il pouvait produire de la stupéfaction et même mettre à la mode ce qu'il y avait en lui d'extérieur, de simple et de facile. Mais, dans son fond même, il n'était pas vraisemblable qu'il fût senti et continué. En effet, Berruguete eut de nombreux disciples qui travaillèrent dans son atelier; ses imitateurs abondèrent et même ses continuateurs. On peut

dire que presque tous (les exceptions sont minimes) les artistes qui travaillent en Castille vers le milieu du XVIe siècle, furent plus ou moins influencés par le maître. Et malgré cela il n'y a point de sculpteur chez nous qui ait moins laissé de traces d'une influence vraiment spirituelle et profonde sur l'âme de notre art. L'art est toujours le produit de la société. La création d'un génie ne suffit pas, si un idéalisme collectif approprié ne se trouve pas là pour l'acueillir et la faire germer. Le génie lui même ne se produit pas sans culture. La Castille d'alors se trouvait à cent lieues du sentiment qui animait notre Berruguete. Elles étaient finies, les luttes et la vie commune avec des manières différentes de penser et de sentir. Le tempérament castillan s'épanchait sans entraves et pouvait se livrer sans obstacles aux seules directions spontanées de son sentiment. Cette direction, du point de vue artistique, on a vu plus tard ce qu'elle était. C'était le naturalisme [1]. On commence déjà à exiger que les sculptures soient vraies, qu'elles soient très fidèles, qu'elles reproduisent la réalité à s'y tromper. On commence à vêtir les statues, à les orner de bijoux et bientôt on leur posera des perruques, des cils véritables, des larmes en pâte, glissant sur les joues, des yeux en cristal. Avec cet esprit, on ne pouvait guère avoir de goût pour des invraisemblances et des contractions, si éloignées de la réalité. On demandait, on cherchait une émotion directe et non suggérée indirectement par des représentations associées. On avait besoin de plus de clarté, de plus de simplicité; on voulait que les œuvres d'art fussent à la portée de tous. C'est pourquoi Berruguete, s'il acquit du renom et gagna de l'argent, si même il entraina à sa suite tous les artistes ses contemporains, qui tâchaient de l'imiter, ne fut cependant jamais populaire et ne fonda pas une véritable école.

Parmi ces artistes, peut-être le plus vigoureux et le plus célèbre fut Juan de Juni. Ce sculpteur met dans ses figures encore plus de mouvement que Berruguete; mais si mal à propos, si à contre-sens, qu'il ne fait aucun effet ou fait un effet désagréable. Les proportions sont courtes et lourdes et les types, d'une vul-

[1] Dans un ouvrage antérieur, j'ai longuement développé les causes qui à mon sens, ont produit ce naturalisme si accentué de l'art castillan. Je crois donc qu'il est inutile d'insister à ce sujet.

garité qui parfois atteint le grossier. C'est lui qui, le premier, descend jusqu'aux bas fonds de la société, pour en tirer ces juifs, ces bourreaux, qui eurent une si grande vogue plus tard. Mais, comme exécutant, Juan de Juni est vraiement admirable. Son travail est vigoureux. Il reproduit la réalité, telle qu'il la voit, dans ses moindres détails, et il la voit avec de la grandeur et de la force. C'est un naturaliste superbe, mais son esprit commun cherche en vain à se masquer derrière les contorsions copiées de Berruguete. Il parvient à suggérer, mais ses suggestions manquent tout à fait de beauté.

Giralte fait lui aussi des figures contorsionnées; mais sans savoir au juste pourquoi. Il est froid et veut être très expressif. Ses mouvements sont déclamatoires et vides de tout esprit. Quand il se borne à faire des hommes, des portraits surtout, il gagne en profondeur et on voit que c'est un grand maître, bien différent de lui même, quand il imite Berruguete. Giralte en outre est un bon dessinateur.

Tordesillas est baroque et il combine ce baroque, à la manière de Berruguete, avec des traits italianisants postérieurs. Il prétend avoir de la grandeur, de la majesté, de la gravité, sans l'atteindre toujours. Ses mouvements sont compassés, cadencieux et ne manquent pas de maniérisme. Ses types sont nobles et beaux. Ses linges sont très chiffonnés et ses décorations d'une richesse excessive.

Martínez de Castañeda, tolédan, a plus d'élan et de chaleur dans ses œuvres. Ces qualités n'apparaissent pas dans ses statues isolées, qui sont conventionnelles, mais dans les reliefs, dans la composition des scènes à nombreuses figures, où il sent et rend une chaude impression du mouvement et de la passion des multitudes, des émotions collectives. Vergara le vieux n'a pas, comme sculpteur proprement dit, une si parfaite technique et s'il met sa figure en mouvement c'est toujours d'une façon naturaliste, en imitant des mouvements déjà vus. Inocencio Berruguete est franchement mauvais; il manque d'âme, d'exécution, de naturel; c'est un mauvais dessinateur, un artiste que les érudits ont tiré de l'oubli, en lisant des documents, sans regarder les œuvres, car s'ils les avaient vues, ils auraient laissé cet artiste dans l'ombre et l'art national n'y aurait rien perdu. Jordán est bien loin déjà du grand Berruguete. Il fait partie plu-

tôt de la tendance qui suivit et qui, dans la sculpture, correspond à ce qu'Herrera représente dans l'architecture. Il est correct, froid, tranquille. Il cherche dans ses figures les attitudes belles, l'ordre, la clarté du dessin, la grandeur et le bon sens. Jamais chez lui on ne voit des erreurs, des violences; il ne nous arrache jamais un cri d'enthousiasme.

Il y a encore deux artistes, Manzano et un autre, dont j'ignore le nom, qui ont travaillé avec Berruguete au tombeau de Tavera et à Huete, peut-être encore à Cuenca. Ces deux ont bien quelque chose de l'âme du maître, quoiqu'ils excellent plutôt dans la décoration que dans la sculpture. Ils sont même supérieurs, comme architectes et dessinateurs. Ce sont de fortes personnalités, d'un génie plus éclectique, penchant vers le naturalisme. Ils révèlent aussi des influences italiennes très accusées, mais venant de l'art italien du XVIe siècle. Ils ont une extraordinaire imagination dans l'invention d'ornements et de grotesques, auxquels ils donnent de l'âme et de l'expression en y introduisant le mouvement.

On le voit donc; pendant la vie de Berruguete et peut-être même dans son œuvre, la tendance naturelle du peuple castillan finit par s'imposer plus ou moins. On avait copié le maître, sans le comprendre, sans le sentir, par une espèce de mode qu'on suivait à regret. Mais le naturalisme, cependant, faisait des progrès cachés et il manquait seulement un artiste qui finît par déchirer le voile et fît du naturalisme le roi et le maître de l'art castillan. Cet artiste fut Gregorio Hernández.

Je ne veux pas finir, sans citer du moins celui que je considère comme le plus proche et le plus génial continuateur de l'art de Berruguete: le Greco. Dans sa peinture, le Greco, avec ses mouvements, évoque aussi des cris de l'âme qu'on sent sans les raisonner; lui, aussi, présente des anomalies qui sont inexplicables, mais qui émeuvent; lui, aussi, universalise l'émotion en en faisant un sentiment non plus de l'humanité, mais de la nature entière; il allonge et tord ses figures, il disloque les membres et fausse les proportions; il joue avec le coloris et quoiqu'il sache fort bien traduire la vie réelle, il se complait à ne rendre que la vie de son propre esprit. Ce n'est pas moi qui, le premier, ai découvert ces rapports profonds entre Berruguete et le Greco. Que les auteurs, quels qu'ils soient, qui ont perçu

ces ressemblances, développent comme il convient, ce beau sujet. Je sais que l'un d'eux prépare un travail dans ce but et j'ose le prier ici, au nom de l'histoire de notre art, d'y mettre bientôt fin, pour compléter de cette manière ce petit tableau de l'idéalisme dans l'art castillan, representé seulement par deux maîtres, mais par deux maîtres de tout premier ordre.

Pour finir, je parlerai de l'impression causée par Berruguete sur ses contemporains. Voici l'opinion de deux critiques de l'époque, Cristóbal de Villalón [1] et D. Felipe de Guevara [2]. Le premier dit: «*Ici, à Valladolid réside Berruguete. Il ne manque aux hommes qu'il peint, qu'une chose, c'est que la nature leur donne du souffle pour parler. Il a fait un retable à St. Benoît que vous avez vu souvent. Si les princes Philippe et Alexandre vivaient maintenant, eux qui estimaient les travaux des artistes de leur temps, ils n'auraient pas assez de trésors pour le lui payer. Et comme les hommes d'à présent, à cause de la vivacité de leurs jugements, vont toujours de l'avant, ils y trouvent encore à redire*». Avec cette lamentation, ce regret que Philippe et Alexandre ne vivent pas encore, D. Cristóbal découvre, malgré son enthousiasme, que la société contemporaine de notre artiste n'était pas autrement émue par l'œuvre de St. Benoît. Lui même, dans son éloge, démontre qu'il ne parvint pas à comprendre le fond de cet art; car les figures de Berruguete ne sont jamais inspirées par ce naturalisme qui fait qu'on dise: «il ne leur manque que la parole».

Quant à l'autre écrivain, il est déjà clairement contraire à notre artiste. Il fait remarquer que ses œuvres s'écartent du naturel et il l'en blâme, en défendant franchement la superiorité du naturalisme dans l'art. Voici comment il s'exprime: «*Il n'y avait point de raison pour omettre la cause des barbouilleurs qui, depuis quelques années, passent, en Espagne et ailleurs, pour peintres et pour sculpteurs. Que Dieu pardonne l'inventeur de ces choses parmi les espagnols. Sans compter ce qu'il fit lui même, il fut la cause que mille bons génies se soient perdus qui, s'ils avaient*

«Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente», Valladolid, 1539. Reimprimé par M. Serrano y Sanz dans «Bibliófilos españoles», Volume 33, p. 169.

[2] «Comentarios de la pintura». Ce livre fut probablement écrit vers 1535 et publié en 1788, avec un discours préliminaire et des notes, par D. Antonio Ponz.

pris le grand chemin et suivi les anciens et la nature, auraient été de grand profit, et notre Espagne aurait acquis, par ces arts de la peinture et de la sculpture, une telle dignité et une telle renommée, que nous n'aurions pas besoin d'importer du dehors ces choses là... Et Dieu veuille que mes conseils aient du profit et fassent que les bons esprits qui ont suivi ces chemins, reviennent soigneusement à l'imitation de la nature et des anciens». Ponz ajoute dans une note: «*La mode de faire de telles œuvres ne tarda pas à disparaître*».

J'ai exposé jusqu'ici les traits que je crois essentiels dans l'art de Berruguete. Si maintenant on convient qu'un des caractères principaux du baroque, dans la sculpture, est de provoquer l'émotion non directement, au moyen d'une exposition raisonnée, d'une imitation plus ou moins fidèle, mais indirectement, en évoquant des sentiments qui n'ont aucun rapport apparent avec la forme, en suggérant, en un mot, des représentations associées; si on ajoute encore à cela que le fondement, l'instrument de ces suggestions est ici le mouvement: alors il faudra admettre que Berruguete est le sculpteur le plus purement et spontanément baroque que peut présenter l'histoire d'un peuple. La plupart des artistes des autres pays furent baroques par maniérisme; peut-être même leur baroque ne fut-il qu'une manière, un préjugé, une mode, une facture, imposée plus que sentie, et mêlée à d'autres tendances, à d'autres ressources, imposées aussi de la même façon. En même temps que baroques, ils étaient sensuels, même ceux qui avaient l'âme chaste. Ils voulaient être classiques, par la belle composition, par l'harmonie des lignes, même dans les plus violents sujets. Ils habillaient leurs statues d'amples draperies; ils accentuaient les muscles, ils ne comprenaient que les barbes longues, agitées par le vent. Ils mettaient un nez grec à Judas lui-même. Un même mouvement était exprimé par eux tous d'une même manière et on en était arrivé presqu'unanimement à styliser la force et la violence. Il ne faudrait pas croire que ces mots sont une diatribe contre l'art étranger de cette époque et, moins que tout autre, contre l'art italien qui produisit alors de grandes œuvres, dignes de tout éloge. Mais si ces artistes furent grands, ils le furent justemente en ce qu'ils s'écartèrent de la manière et qu'ils introduisirent un élément original, un sentiment spontané. Ce sentiment était certainement, en grande partie, l'émo-

tion du mouvement; mais on ne peut pas nier qu'il s'agit d'un mouvement imité et surpris dans la vie réelle, d'un mouvement qui explique et raisonne, mais ne suggère pas. Prenons, par exemple, le plus grand artiste du XVIIe siècle italien: Bernini. Ses grands effets ont toujours pour fondement la façon prodigieuse dont il interprète la nature. Il trouve justement ce que la forme a de plus beau. Il exprime sans doute des mouvements, mais ce sont toujours des mouvements clairs, précis, du moins ceux qui dominent dans l'œuvre et sautent tout d'abord aux yeux. Ces mouvements n'ont pas une valeur en soi, une valeur absolue en tant que simples mouvements. Ils valent, par ce qu'ils exposent: une forme belle sous un aspect nouveau. Ils valent, parce qu'ils rendent cette forme et cette beauté plus originales et en multiplient la vitalité et la sensualité. Bernini souligne, il est vrai, ce mouvement primordial, par d'autres mouvements plus évocateurs; mais ceux-ci sont toujours dans un second plan et ne constituent pas le nerf et le centre de l'œuvre; souvent même ils sont eux aussi clairs et bien définis. Quelque chose de semblable, sinon la même chose peut-être affirmée de tous les grands sculpteurs italiens, sans excepter ceux du XVIe siècle. Dans ce sens j'ai suffisamment parlé de Michel-Ange lui même.

Notre Berruguete, au contraire, n'a pas de sensualité et ne captive jamais par la beauté des lignes. Il n'est pas amusant, il n'est pas complaisant, il n'est même pas convainquant. Quand il s'y essaye, il le fait sans succès, comme cela a lieu dans les reliefs de St. Benoît et dans les apôtres d'Ubeda. Mais il subjugue les esprits et les rend esclaves. Il ne raisonne pas, mais émeut d'une émotion poignante, avec la seule pauvre ressource dont il dispose: la ligne du contour, le mouvement, qu'il sent par lui même et sans que rien ne le lui fasse sentir, dans le fond spontanément ému de son âme.

Si Berruguete, comme je suppose, s'est formé en Italie et y a trouvé des âmes sœurs qui ont fortifié la sienne et lui ont donné l'élan nécessaire pour suivre les inclinations de son propre tempérament, cependant son art n'aurait pas eu de raison d'être dans ce pays. En effet il dut revenir en Espagne. Un problème, le plus difficile de tous, se présente à nous: Berruguete a-t-il été italien ou espagnol?

Outre sa naissance, j'ai déjà dit mon opinion sur toutes les acquisitions que Berruguete doit au milieu. Il a sans doute donné par ces acquisitions plus de force à sa personnalité; mais il ne l'a jamais confondue avec le milieu. Il n'a pris du dehors, naturellement, que ce qui convenait et s'adaptait à son tempérament. Dans ce sens je crois que Berruguete est un sculpteur italien de la première moitié du xve siècle. Mais ceci est peu dire. Il faut ajouter encore ces elements individuels, innés, non appris, que tout artiste vrai possède, ces apports originaux que les grands maîtres font à l'art universel, en un mot, le génie.

De ce point de vue, il est hors de doute qu'il y a un rapport très intime entre le génie des individus et le génie des peuples. C'est ce rapport qui nous permet, mieux que tous les actes de naissance, ou que l'origine connue des parents, de déterminer vraiment la nationalité d'un génie. Je croix qu'entre le génie de Berruguete et le génie du peuple espagnol, il y a une profonde ressemblance. Je crois que l'âme de Berruguete est bien castillane.

Il semblera, sans doute, que contre cette affirmation parlent et la popularité si mince dont il jouit ici, et l'influence si petite qu'il a eue sur la sculpture de ses successeurs. Mais, à mon sens, ceci vient de ce que Berruguete n'a pas voulu ou n'a pas pu se modeler conformément à l'idéal esthétique qui dominait chez nous à ce moment précis de l'histoire. Ce n'est pas que cet idéal soit le seul que notre peuple ait eu, ou qu'il soit exclusivement un idéal de ce pays; il ne suffirait certainement pas pour caractériser notre art. Mais cet idéal artistique auquel Berruguete ne se soumit pas, dominait alors et peut-être possède-t-il encore une force prépondérante. Dire autre chose serait excessif; ce serait commettre l'injustice de supposer que l'histoire d'un peuple est l'histoire de la masse du vulgaire, laquelle par le nombre, au moins, est préponderante et exécute presque toujours les actes réels. Mais le contraire précisément a lieu. Que nous importent, pour l'histoire de la peinture espagnole, les noms de Navarrete le muet, d'Antolínez ou de Cerezo? Ces noms sont matière d'érudition historique, mais ne signifient pas une période, une direction comme Velázquez, Goya ou le Greco, qui naquit en Crète et ne forma pas d'école, et n'eut point de disciples et fut tenu pour fou par le vulgaire de tous les temps.

Je n'oserais pas affirmer qu'entre Berruguete et le Greco il y ait un rapport de réelle parenté artistique. Mais on ne peut pas mettre en doute la communauté de bien de traits. Ces deux artistes sont certainement deux moments spirituels qui, ici, en Espagne, se présentent avec une frappante ressemblance. Et ils ne se présentent qu'en Espagne, quoique les autres pays aient eu aussi bien que nous leur baroque, leur idéalisme et jusqu'à leur naturalisme, peut-être même poussés à un plus haut degré que chez nous.

N'oublions pas, non plus, que Berruguete et le Greco furent obligés de chercher un refuge en Espagne. Tous les deux viennent d'Italie où leurs esprits n'avaient pas sans doute, trouvé un accueil très favorable et où leurs affaires ne devaient pas aller très bien, puisqu'ils passèrent en Castille. Ici, quoiqu'ils fussent les représentants de tendances opposées aux courants dominants, ils eurent des commandes abondantes et gagnèrent de l'argent et acquirent de la renommée, malgré le peu de compréhension qu'on avait pour eux. Enfin, il ne faut pas oublier non plus que ce ne sont pas précisément les plus éminents critiques étrangers qui ont le mieux traité Berruguete.

Je sais fort bien que tout ceci n'est qu'effleurer la question, sans en toucher le fond même. Ce travail serait complet si je pouvais signaler avec précision les points communs entre le génie de Berruguete et le génie du peuple castillan. Mais il me faudrait en donner les preuves et développer une argumentation, pour y établir l'exposé énumeratif de mes opinions sur cette communauté de génies. Or, nous ne connaissons pas encore d'assez près l'âme de notre histoire, pour pouvoir présenter d'une façon précise et indubitable, toute la complication des nuances qui caractérisent l'esprit de la Castille. Nous ne pouvons pas déterminer ce qu'il y a de commun entre le caractère de l'homme le plus éminent et celui du plus humble paysan. Du moins, je me reconnais, pour ma part, incapable d'aborder cette question si complexe.

CHAPITRE III

NOTICE BIOGRAPHIQUE

ALONSO González Berruguete était le fils aîné du peintre Pedro González Berruguete et de Doña Elvira González, sa femme légitime. Il naquit, à ce qu'il semble, à Paredes de Navas où résidaient ses parents. La date exacte de sa naissance nous est inconnue; mais il existe un document fait à Paredes de Navas et daté du 6 janvier 1504, dans lequel on réclame un curateur et un tuteur pour les fils de Pedro Berruguete. Alonso devait avoir, à ce moment, plus de quatorze ans et moins de vingt cinq [1]. La date de sa naissance n'est donc pas postérieure à 1490. Elle n'est pas non plus antérieure à 1486, car nous savons par un autre document découvert par Mr. Marti, que Doña Elvira González était encore en 1511 curatrice de son fils Alonso. Celui ci n'avait donc pas atteint à ce moment, l'âge de vingt cinq ans. Ainsi se trouvent réfutées l'affirmation de Cean [2], d'après laquelle notre artiste serait né en 1480, et une déclaration de Berruguete lui même qui, en 1559, dit avoir soixante ans. Il se faisait sûrement plus jeune.

Le père devait être déjà mort en 1504, puisque à cette date on réclamait la nomination d'un curateur pour l'aîné des fils, Alonso et d'un tuteur pour les autres: Pedro, Cristina, Isabel, Catalina, Elena qui n'avaient pas encore atteint leur quatorzième année. C'est alors, que put avoir lieu le voyage d'Alonso en Italie. On a supposé, jusqu'à présent, qu'il en revint en 1520.

[1] La découverte de ces documents et d'autres, dont nous faisons mention plus tard, est due à Mr. Marti y Monsó, qui les a publiés dans son livre: *Estudios histórico-artísticos*, pág. 104 et ss.

[2] Diccionario.

Mais les récherches faites par Mr. Allendesalazar [1] démontrent que le retour d'Italie doit être placé bien plus tôt, puisque en 1520 Berruguete était déjà peintre de l'Empereur et avait été sur le point de s'embarquer avec lui à la Coruña.

De son séjour en Italie nous savons, par Vasari, qu'il copia a Florence, les cartons de la Guerre de Pise, exécutés par Michel-Ange. Mais il n'est pas possible de démêler dans la chronologie, toujours défectueuse, de cet écrivain, la date exacte de ce fait. A ce propos, Mr. Cruzada Villamil a traduit deux lettres de Michel-Ange [2]. Dans la première celui-ci recommande qu'on permette à un «*giovine spagnuolo*» de voir les cartons et dans la seconde il admet qu'il n'ait pas été possible de déférer à ses désirs, mais prie qu'on agisse de même pour tous les autres solliciteurs. Je ne crois pas que ceci ait une grande importance, même dans le cas peu probable que le «*giovine spagnuolo*» soit notre Berruguete. Je ne vois pas non plus que ces lettres soient une raison suffisante pour refuser d'admettre que Berruguete ait étudié les célèbres cartons; car des copies et des gravures faites par les plus fameux artistes, abondaient et notre jeune sculpteur put les connaître, si tant est qu'il n'ait pas contemplé les cartons eux mêmes.

Vasari raconte qu'à Rome Bramante désigna Berruguete avec Zaccheria Zacchi de Valterra, il Vecchio da Bologna et Jacopo Sansovino pour faire chacun une copie en cire du Laocoon; on choisirait ensuite celle qui devrait être fondue en bronze. Le choix definitif fut fait par Raphaël qui donna la préférence à la copie de Sansovino.

Berruguete revint à Florence et, d'après Vasari, fut chargé par les moines de S. Jerôme de terminer la table du grand autel, commencée par Fra Filippo Lippi [3]. Berruguete lui même ne se-

[1] *La familia Berruguete.* («Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones»). Septiembre, 1915.

[2] «Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete», article publié dans *El Arte en España*, 1886.

[3] Ceci est raconté par Vasari en plusieurs occasions. Voir l'édition de 1832-38.— *Vita di Filippo Lippi*, parte prima, pág. 406.— *Vita di Baccio Bandinelli*, parte seconda, págs. 379-380.— *Vita di Michelangelo Buonarroti*, parte seconda, pág. 983.— *Vita di M. Jacopo Sansovino*, parte seconda, pág. 1070.

rait pas parvenu à finir le travail, que son retour en Espagne l'aurait obligé d'abandonner. Il n'y a point de doute que Vasari fait allusion à une œuvre de Fra Filippo Lippi. Mais cet artiste mourut en 1469 et il est étrange qu'on ait attendu jusqu'au commencement du XVIe siècle pour terminer un de ses travaux, resté inachevé, d'autant plus que Florence, pendant ce temps, n'a pas manqué de bons peintres. C'est peut-être pour cela et non à cause d'une simple inadvertence, que le savant professeur Justi, en traitant ce point dans son prologue du Baedecker de l'Espagne, donne le nom de Filippino Lippi, mort en 1504, au lieu du père Fra Filippo. Quoiqu'il en soit, il est regrettable que le tableau en question ait disparu.

Voilà tout ce que l'on sait du séjour de Berruguete en Italie [1], Les écrivains du XVIe et même du XVIIe siècle n'en disent pas davantage sur notre sculpteur. Mais plus tard, au XVIIIe siècle, Palomino [2] affirme que Berruguete fut disciple de Michel-Ange, sans indiquer toutefois les raisons sur lesquelles il s'appuie. Plus tard Cean [3] ajoute encore que Berruguete acompagna Michel-Ange à Rome et l'aida dans beaucoup de travaux, sans indiquer lui non plus les preuves de cette affirmation, et sans dire quelles furent les œuvres de Michel-Ange où il suppose une intervention de notre sculpteur espagnol. Il laisse seulement entrevoir que ce fut le tombeau de Jules II. Je dois avouer que sur ces points j'ai des doutes sérieux. Michel-Ange, comme l'on sait, aimait fort peu à se faire aider; il traitait durement ses ouvriers et à peine acceptait-il d'autres services que ceux des fondeurs et des tailleurs de pierre. Peut-être Berruguete était il du nombre de ces peintres qui allèrent de Florence à Rome pour aider Michel-Ange au plafond de la Sixtine et que le maître chassa si rudement après avoir affacé tout ce qu'ils avaient peint [4].

Quoiqu'il en soit, l'affirmation de Palomino et de Cean, sem-

[1] J'omets les conjectures de quelques écrivains qui supposent une intime amitié entre Berruguete et Andrea del Sarto, Bandinelli et d'autres artistes italiens. Ces suppositions me semblent gratuites et dépourvues de fondement.

[2] Museo pictórico.

[3] Diccionario.

[4] Vasari.

ble avoir été inconnue des ecrivains antérieurs. Quelques uns, comme Pacheco, mettent même en doute, le rapport artistique entre Berruguete et Michel-Ange. Voici un passage tiré de «*El arte de la pintura*» [1]: «Il est si connu que de tous les artistes ceux qui l'emportent sont ceux qui ont suivi la grande manière de Michel-Ange (qui fut, comme on l'a vu, la lumière du dessin) que Gaspar Becerra ravit à Berruguete une grande partie de la gloire acquise par celui-ci et fut célebré non seulement en Espagne, mais encore en Italie, pour avoir suivi Michel-Ange...»

De toutes ces donnés, comparées à ce que nous montre l'œuvre même de Berruguete, on peut tirer les conclusions suivantes: 1° Berruguete est allé à Florence et a dû y habiter assez longtemps. Il y étudia les premières sculptures de Michel-Ange, et aussi celles de beaucoup d'autres artistes, surtout de la première moitié du xve siècle. 2° Il a aussi séjourné à Rome quoique l'influence de ce séjour soit moins marquée. Ce sont les plafonds de la Sixtine avec le Laocoon qui l'ont ici le plus intéressé . 3° Il est possible quoique je ne l'affirme pas aussi certainement, qu'il ait aussi visité Bologne, Milan et Pavie, car on trouve dans ses sculptures quelques réminiscences des reliefs de Quercia, à St. Pétrone, et des traits qui se rapprochent des ornements et des décorations de la Chartreuse de Pavie. Mais, je le répète, ceci n'est pas aussi clair et indubitable.

Jusepe Martinez [2] affirme que Berruguete, revenu en Espagne, fut chargé par le Vice-Chancelier d'Aragon, D. Antonio Agustin, de tailler un retable por la chapelle que ce seigneur avait à Santa Engracia, à Saragosse et de faire le tombeau qui devait contenir sa dépouille mortelle. Ces travaux furent heureusement terminés, en toute perfection. Par malheur ils furent détruits pendant l'invasion française. Ce même écrivain [3] dit encore que les œuvres que Berruguete fit à Saragosse eurent

[1] Ed. 1866. Vol. I, pág. 317.

[2] *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.* 1866, página 174.

[3] Op. cit., p. 166. Cet auteur n'affirme pas, comme l'ont fait après lui d'autres écrivains, que Berruguete soit allé a Huesca et y ait connu et conseillé Forment.

une grande influence sur le style de Forment, car sa manière était «plus élancée et plus fine» que celle de ce dernier artiste. Enfin Jusepe Martinez ajoute que Berruguete habita la capitale de l'Aragon pendant plus d'un an et demi et qu'il l'aurait adoptée pour patrie, «s'y trouvant honoré et estimé», si l'empereur Charles Quint ne l'avait appelé à sa cour. On voit donc que notre artiste apporta d'Italie une réputation faite et qu'il ne fut pas arrêté, au début, de sa carrière, par les difficultés que d'autres rencontrent. Il put suivre librement sa propre inspiration, sans être obligé de se soumettre aux goûts et aux préjugés artistique du temps. Il imposa même son style aux plus fameux sculpteurs. On remarque déjà dès ce moment, que ceux qui commandent des travaux à Berruguete sont toujours le roi, les ministres, les évêques, les abbés des grands monastères, les personnes cultivées et d'un niveau supérieur, celles qui étaient le mieux préparées, dans tout le royaume, pour admettre des innovations dans l'inspiration artistique, celles qui pouvaient être plus familiarisées avec les goûts des pays étrangers. Je ne crois pas que Berruguete se soit jamais vu dans le cas d'écouter et de suivre les indications du public et des acheteurs. Au contraire, étant donnée la renommée qui dût le précéder et l'accompagner à sa rentrée en Espagne, c'était lui qui devait imposer sa manière. Compris ou non, il dirigea le goût des autres sculpteurs, et si, dans ses œuvres, on découvre une évolution, une tendance progressive vers plus de calme et de simplicité, c'est plutôt un effet du milieu collectif et total, que d'impositions particulières. Je crois donc que Berruguete sut se faire indépendant dès le premier instant, et qu'il n'eut pas à souffrir la tyrannie du vulgaire castillan. C'est ce qui fait que son art, qu'on l'estime ou non, s'est conservé pur de toute transaction, tel qu'il le sentait, libre enfin des influences de la société contemporaine.

Plus tard il fut nommé par Charles Quint peintre et sculpteur de la chambre royale. Le roi «lui commanda quelques travaux pour l'alcazar de Madrid et pour le palais qu'on construisait à Grenade; et plus tard il le nomma son valet de chambre» [1]. Les travaux destinés au palais de Madrid, s'ils furent exécutés, pé-

[1] Cean, op. cit.

rirent sans doute pendant l'incendie qui détruisit cet édifice. Mais à Grenade, quoique dans le «palais de Charles-Quint», on ne trouve aucune sculpture portant la trace de la main de Berruguete, il existe dans l'église de St. Jérôme un magnifique Saint-Enterrement qui lui est attribué; et dans les documents trouvés par D. Patricio Ferrer [1], on rencontre un certain Francisco de Berruguete, peintre de Sa Majesté, qui était aussi sculpteur et qui travaillait à Grenade a quinze fresques pour la Chapelle royale. Le prénom est certainement différent de celui de notre artiste et en outre il est répété sous cette forme plus d'une fois dans le document. Ce n'est donc pas une inadvertence du copiste. Mais il est bien étrange d'autre part que ce Francisco Berruguete qui, à en juger par les titres qu'il porte, devait compter parmi les plus fameux artistes du temps, n'apparaisse jamais plus, ni avant ni après, dans toute l'histoire de l'art espagnol. Comme notre Alonso, il était à la fois peintre et sculpteur; comme lui, il était peintre et sculpteur de Sa Majesté; comme lui encore, il avait l'habitude de mettre dans ses peintures «les champs d'or de mosaïque à la manière d'Italie», ainsi décrits dans un des documents publiés et ainsi travaillés en effet dans les tableaux du retable de San Benoît. Tout porte à penser que ce Francisco n'est autre que notre Alonso Berruguete. Un nom composé, une information insuffissante de la part du greffier, auteur du premier contrat, pourraient résoudre la difficulté. Les autres documents qui font suite se bornent à nommer l'artiste par son nom, Berruguete, et semblent ainsi, en omettant le prénom, avouer leur ignorance ou du moins leur manque de certitude à ce sujet.

Malgré ce voyage et quelques autres qu'on suppose faits pendant les premières années après son retour d'Italie, Berruguete ne cessa pas d'avoir sa résidence officielle à Paredes de Navas, où habitaient sa mère et ses sœurs. Mais en 1523, l'empereur lui donne une charge assez étrange. Berruguete fut nommé le 1 octobre, greffier du crime à la chancellerie de Valladolid. Il fixa donc sa résidence dans cette ville. Cet étrange poste confié à un artiste a donné à penser à quelques écrivains, auteurs de biographies de notre artiste, qu'il s'agissait simplement d'un

[1] Publiés dans la *Revista de Archivos*, vol. IV, 1874, p. 70 et ss.

titre honorifique sans travail positif. Mais M. Marti y Monsó [1] qui a déjà fourni de si nombreux documents sur Berruguete, démontre encore qu'il remplit sa charge réellement, quoique non par lui même, mais en se faisant remplacer et qu'il obtenait de son poste des revenus considérables. Enfin, le 31 octobre 1542, il vendit sa charge, du consentement de l'Empereur, à Alvaro de Prado et en reçut la somme respectable de quatre mille ducats d'or.

Un document conservé aux Archives de Simancas et publié par l'infatigable M. Marti [2] concède à Berruguete et à sa femme légitime Doña Juana de Pereda, la faculté de fonder une maison, avec droit d'aînesse, pour un de ses fils. D'après le même document Berrruguete n'avait pas encore d'enfants, ce qui fait supposer que le mariage venait d'être fait, quand la grâce lui fut concédée. M. Marti nous fait encore connaître par d'autres actes, que la famille de Doña Juana de Pereda avait sa résidence à Medina de Rioseco et que cette dame était la fille de Francisco Valenciano et de Francisco de Pereda. Elle avait pour frères Hernan Gómez Valenciano qui séjourna en Flandre, Antonio de Pereda, Damiana Sarmiento, le licencié Jerónimo de Pereda Valenciano et Francisco de Pereda qui mourut à Panama.

De ce mariage naquirent quatre enfants: l'aîné Alonso Berruguete y Pereda, Doña Petronila de Pereda, Doña Luisa Sarmiento, qui prit le nom d'une sœur de sa mère et Pedro González Berruguete, le seul dont on connaisse certainement la date de naissance: 1544.

L'aîné fut naturellement celui qui reçut de ses parents l'héritage de la maison, fondée lors du mariage. Les filles Luisa et Petronila furent mariées le 29 janvier 1556 aux frères Diego et Gaspar de Anuncibay. La première reçut une dot de 7.000 ducats. La seconde n'en eût que 5.000. Les maris apportaient de leurs côté 600 et 400 ducats comme arrhes [3]. Les frères Anuncibay étaient les petits fils de Diego de la Haya, un des plus forts banquiers de Valladolid, celui-là même qui dix-neuf ans plus tôt avait chargé Berruguete de faire le beau reta-

[1] Op. cit., p. 117 et ss.
[2] Op. cit., p. 108.
[3] Marti: op. cit., p. 110 et ss.

ble de la chapelle des Rois, fondée par le financier à l'église de Santiago. L'aîné des frères, qui devait bénéficier de l'héritage d'une maison fondée par son grand père, était sans doute Diego; c'est peut-être pour cela et non à cause d'une prédilection quelconque de son grand père ou des parents de la fiancée, qu'il apporta au mariage des arrhes plus considérables et reçut une plus grosse dot, quoique sa femme ait été, semble-t-il, la cadette. Une autre clause de ces contrats de mariage stipule que Berruguete et sa femme recevront chez eux les nouveaux mariés et les y nourriront avec leurs domestiques. Quelque temps après il y eut un procès entre les gendres et le beau-père au sujet du paiement des dots; mais il ne semble pas que ceci ait eu une influence quelconque sur l'affection qui liait cette famille, car ils continuèrent à vivre tous ensemble et, quelque temps après, les frères Anuncibay se portent caution pour Berruguete, dans le contrat passé par celui-ci pour le retable de Cáceres (1558). Plus tard encore, après la mort du sculpteur, la veuve Doña Juana de Pereda cautionne à son tour son gendre Gaspar, dans un contrat de location.

Cette si nombreuse famille pouvait vivre confortablement et même augmenter, sans se gêner, dans la maison ou plutôt le palais que Berruguete en 1528 se construisit lui-même à Valladolid, rue St. Benoît. Cette rue se nommait alors «la rue qui va à St. Julian» et le palais faisait le coin de la rue de Milicias, nommée alors «rue qui va à St. Michel». Cette maison, si elle n'était pas si changée par des travaux qu'on y fit plus tard, pourrait nous donner quelques indications sur Berruguete architecte. Telle qu'on la voit ajourd'hui, elle a dans la cour des chapiteaux d'une forme très originale et des détails d'ornementation qui révèlent un artiste très personnel et très indépendant, qui ne s'embarrasse point des entraves traditionnelles et qui suit partout sa propre inspiration. Malheureusement ces restes sont trop peu nombreux pour permettre d'en faire une étude sérieuse [1].

Cette maison qui fit partie de la fortune reçue par le fils aîné,

[1] Marti: op. cit., p. 128, donne trois esquisses de détails de la maison de Berruguete. Cruzada Villamil, dans un article sur notre artiste, publié dans *El Arte en España*, 1862, reproduit un dessin de Carderera.

en vertu du droit d'aînesse, que Berruguete et sa femme acquirent comme nous l'avons vu, lors de leur mariage, resta jusqu'au milieu du XVIIe siècle, dans la descendance du sculpteur. Elle passa alors à une autre famille, dont un des membres la légua par testament, à la Compagnie de Jésus. Quand l'Etat, en 1770 s'empara des biens de la Compagnie, cette maison fut acquise, en vente judiciaire, par le corps des Milices qui en fit une caserne. Aujourd'hui elle est occupée par les bureaux du génie.

C'est dans ce palais et dans une autre maison attenante dont il était aussi le propriétaire, que Berruguete installa sans doute son atelier, où il fit, semble-t-il, la plupart de ses statues. Cependant les stalles du chœur de Tolède ont été, à ce qu'il parait, taillées dans cette ville même, dans des locaux cédés pour cette fin par le chapitre, et j'incline à croire que le tombeau de Tavera fut travaillé à Madrid. Mais on sait, par des documents, que beaucoup d'autres ouvrages furent faits à Valladolid; quant à ceux dont on ne connait pas les contrats, on peut supposer qu'ils furent travaillés dans ce palais et dans la maison attenante où il y avait de la place pour de vastes ateliers et de nombreux ouvriers. Les documents montrent d'ailleurs que Berruguete se déplaçait très fréquemment. Le retable de Cáceres, par exemple, qui lui fut commandé dans les dernières années de sa vie, pendant qu'il travaillait à d'autres ouvrages, ailleurs, fut construit, on le sait, dans la maison de Valladolid et ce n'est qu'après sa mort, qu'il fut envoyé à la capitale de l'Extremadoure.

Il est très difficile de déterminer avec précision ce que lui même travaillait dans ces ateliers et ce qu'il confiait à l'habileté de ses aides. Cette difficulté se retrouve pour tous les grands sculpteurs de cette époque. Il semble évident que puisque le maître signait les contrats et assumait la responsabilité du travail, il en avait aussi la direction générale. Il faisait sans doute les esquisses d'ensemble, dessinait les cartons avec la composition de chaque histoire et l'attitude des figures isolées, corrigeait les aides et se réservait le travail de quelques morceaux, de certains détails. Mais ce qui est hors de doute, c'est que jamais un maître ne faisait un ouvrage en entier de sa propre main, surtout s'il s'agissait de quelque œuvre de grande envergure, comme les retables, les tombeaux, les stalles de chœur.

Or c'était précisément ce qu'on commandait le plus souvent aux maîtres sculpteurs. Et cette affirmation ne se prouve pas seulement par l'énorme difficulté matérielle qu'aurait éprouvé un homme à faire tout seul un si grand ouvrage, dans le peu de temps que les contrats lui donnaient. Pour Berruguete et pour beaucoup d'autres maîtres, nous possédons des documents où sont fixées d'avance les parties que le maître lui même devait travailler. D'ailleurs les ouvrages eux mêmes montrent clairement une grande variété de styles et de notables différences de qualité.

C'est ainsi qu'une des clauses du contrat pour la construction du retable de St. Benoît à Valladolid, est conçue en ces termes: « Et de même : les histoires au pinceau, avec figures en relief, devront être de la main du dit maître, les figures isolées seront dégrossies par lui, de sa main, et le visage et les mains seront achevés par lui ». « Et de même : que les histoires au pinceau soient achevées toutes de sa main» [1].

Dans les procès que Berruguete plaide contre Don Alonso Niño, au sujet de la peinture d'un triptique, on trouve des déclarations intéressantes [2]. En voici quelques unes:

Gregorio de Ribera «... a vu Alonso Berruguete, à l'intérieur de l'église de Notre Dame Sainte Marie de Saint Laurent, qui dessinait les cartons pour les portes... et le dit Berruguete et ses domestiques peignaient les dites portes».

Alonso Ortega «... ce dit témoin a vu comment on peignait une porte d'après un carton, que le dit Berruguete avait fait sur papier, pour que le dit ouvrage fût meilleur et qu'il n'y eut point de faute et que le dessin du dit carton était la descente de la croix»...

Andrés de Melgar «... ce dit témoin qui habite avec le dit Alonso Berruguete, a fait la peinture d'une partie de ces portes...».

Outre ces documents et bien d'autres encore qu'on pourrait citer, tous les critiques ont remarqué, dans le tombeau du Cardenal Tavera, une telle différence de styles et de qualités, qu'on

[1] Le contrat est donné en entier par Bosarte dans son *Viaje artístico* et par Cruzada Villamil dans un article intitulé *Don Alonso Berruguete González*, publié dans la revue: *El arte en España*, 1862.

[2] V. Martí: op. cit., pag. 133.

est allé jusqu'à supposer que cette œuvre, étant la dernière de Berruguete, n'aurait pas été entièrement terminée par lui et que son fils, Berruguete y Pereda, se serait chargé de faire ce qui manquait encore. Mais M. Marti y Monsó a démontré, à l'aide de documents, que le père, avant sa mort, l'avait achevée et que le travail avait même été approuvé par les experts. Dans le retable de Cáceres qui est encore un de ses derniers ouvrages, il n'y a de la main du maître que *l'histoire de S. François*. Quiconque connait sa manière, le voit parfaitement. Mais on voit aussi que les autres histoires ont, du moins, été exécutées d'après ses cartons. Enfin il y a entre la *Transfiguration* de Ubeda et le retable de la chapelle de l'Evêque, à Madrid, de nombreux et importants rapports, dont je parlerai plus loin. Or, personne ne met en doute que la Transfiguration ne soit de Berruguete, tandis que le retable de Madrid est attribué à Giralte, son disciple. N'est on pas en droit de supposer que Giralte à mis sa main dans la Transfiguration?

Dans cette maison de Valladolid n'habitait pas, cependant, la mère de l'artiste. Elle resta à Paredes de Navas jusqu'à 1542 ou 1543, date probable de sa mort [1] qui arriva pendant que son fils Alonso travaillait à Tolède les stalles du chœur pour la cathédrale. Tout le temps que dura ce travail, ou du moins une grande partie, Berruguete dut le passer à Tolède avec sa femme et ses enfants, car sons fils cadet y naquit en 1544. Ce voyage s'explique aisément, étant donné que le chapitre de Tolède fournissait à l'artiste un ample logement et un atelier. Mais, hors ce cas, la famille de l'artiste habite constamment les maisons de Valladolid ou la seigneurie de la Ventosa.

Car Berruguete fut seigneur et eut des vassaux. Il reçut la seigneurie de Ventosa de la Cuesta avec droit d'y construire une maison fortifiée pour que « ... lui et ses héritiers soient seigneurs propriétaires du dit lieu, et fassent usage et exercice de leur juridiction, soit par eux mêmes ou par *l'Alcalde mayor* ou autres fonctionnaires de justice qu'ils pourront nommer dans ses limites [2] ». Cette seigneurie, Berruguete l'acheta en 1559 pour

[1] Martí: op. cit., 110.

[2] Martí: op. cit., pag. 122.—Clauses de la charte passée entre l'Infante, gouverneur du royaume, et Berruguete.

1.920.000 maravédis [1] soit 16.000 pour chacun des habitants. Il faut ajouter à cela le montant des impôts qui fut de «cinq cents quarante maravedis par habitant ayant résidence dans le dit lieu, et s'il y en avait qui fussent à perpétuité, qu'on soustraie, des dits impôts, trente six mille maravedis pour chaque millier de ces perpétuels».

Cet achat d'une seigneurie, les grosses dots faites à ses filles, la maison ou lignée, fondés par lui, lors de son mariage, la magnificence de son palais, la splendeur et la libéralité avec laquelle il venait en aide à ses proches et qu'on connait exactement par des actes authentiques, tout cela démontre bien que Berruguete jouit d'une grosse fortune dans les dernières années de sa vie. D'ailleurs il n'eût jamais de ces difficultés matérielles qui ont souvent tant d'influence dans la vie artistique de beaucoup de grands maîtres. Les prix qu'il se faisait payer pour ses travaux, semblent avoir été bien plus élévés que ceux qu'on payait à d'autres artistes de grande renommée. Mais cela ne suffit pas pour rien établir de certain a ce sujet, car un retable, une série de stalles de chœur, un tombeau, sont des travaux très compliqués, dont la valeur peut varier énormément selon les dimensions, la richesse, la complication. D'autre part, beaucoup d'ouvrages semblables de sculpteurs du temps ont disparu et la connaissance que nous avons du prix payé ne peut, en absence de l'œuvre, servir de comparaison. Néamoins on peut affirmer, en général, sans crainte d'erreur, que Berruguete était très bien payé, mieux que la plupart des sculpteurs ses contem-

[1] Cette somme equivant a 56.470 réaux d'argent ou de cuivre, puisque depuis l'ordonnance de 1497, tous deux avaient la même valeur oficielle. Mais il ne faut pas oublier que la quantité d'argent contenu dans le réal d'alors est à peu près le double de celle que contenait le réal dernièrement. Il faut donc doubler la somme et écrire 112.940 reaux, de ceux qui ont circulé depuis Charles II. Ceci fait en pesetas (francs) 28,235. Maintenant, si on ne tient pas compte de la valeur absolue, mais de la valeur relative de la monnaie, c'est à dire de son rapport aux marchandises, on convient unanimement d'estimer cette valeur bien plus grande alors qu'aujourd'hui. Il y a même des auteurs qui la font 7 fois plus grande à l'époque de Charles Quint et Philippe II. Si on applique ce rapport au cas de Berruguete on trouvera que ce qu'il paya pour la seigneurie de Ventosa équivaut a 197.645 francs d'aujourd'hui, sans compter les impôts.

porains. Ceci ne signifie pas, dans mon opinion, qu'il fût compris, senti et sollicité par le public. C'était, je le répète, la haute classe, une classe très spéciale de la société qui lui faisait des commandes. Peut-être pour cela et comme en effet de la renommée qu'il apportait d'Italie, et de la protection de l'empereur, est-il parvenu à imposer une mode, acceptée par les autres sans réflexion et à exercer une influence sur les artistes, qui le connurent et le suivirent. Mais on peut affirmer, de même, que si Berruguete n'a pas laissé une trace profonde et durable dans l'art de la Castille, il ne s'est pas non plus abandonné aux goûts du vulgaire, qu'il pouvait ignorer ou mépriser, grâce à sa grande renommée et à sa grosse fortune.

L'histoire spéciale de chacune de ses œuvres et les prix payés —quand on les connait— seront indiqués dans le *Catalogue*, qui va suivre. Pour finir, il me reste à dire que Berruguete mourut entre le 13 et le 26 septembre 1561. Le 13, on lui paya une somme d'avance sur le prix fixé pour le tombeau de Tavera. Il existe du 26 un document de la veuve et de l'aîné des fils, ou Fernan González, maître tailleur de pierres est autorisé à toucher certaines sommes. D'après les affirmations de D. Pedro Salazar y Mendoza —dans la chronique du Cardinal D. Juan Tavera— la mort survint á l'Hôpital de Afuera (Hors les murs) de Tolède, dans un appartement situé au dessous de l'horloge. M. Martí, si souvent cité, démontre que le cadavre fut transporté à la Ventosa où il fut enterré à l'église. Des travaux postérieurs faits dans ce temple, ont effacé du sol tout trace indiquant le lieu qu'il pourrait occuper.

Telle est la vie de Berruguete, racontée à grands traits, en résumant des travaux antérieurs. Elle ne présente rien de saillant et d'original. Hors Vasari, dont les nouvelles ne sont ni longues ni sûres, les autres auteurs n'ont pu trouver que des contrats, des procès, des clauses matrimoniales. Tout ceci nous montre le côté extérieur de l'homme, qui n'est pas aussi intéressant que l'artiste. Les traits intimes du caractère nous sont inconnus et il en est de même de son éducation artistique. Nous connaissons le père de famille et le fabricant de sculptures. Mais on peut supposer qu'une personnalité si saillante, si singulière; comme est celle de Berruguete dans le domaine de l'art, doit correspondre, comme c'est le cas pour Hernández, Cano et

Mena, à un caractère, à un homme intéressant. Les érudits ne sont pas encore parvenus à démêler cet homme et on peut craindre qu'ils ne parviennent jamais à le faire. Dans l'état actuel de nos connaissances il faut donc avouer que ce qui est intéressant pour nous c'est l'œuvre et non l'homme.

CHAPITRE IV

C A T A L O G U E

OLMEDO: GRAND RETABLE DE L'ÉGLISE DE SAINT ANDRÉ

UN artiste presque contemporain de Berruguete, Juan de Arfe Villafañe [1] est le premier écrivain qui attribue à notre sculpteur le retable de la Mejorada, qui se trouve aujourd'hui dans l'église de St. André d'Olmedo. Cette opinion a été soutenue ensuite par Palomino, Cean, Llaguno et par tous ceux qui se sont occupés du grand sculpteur, jusqu'à ce qu'un historien de Valladolid, D. Juan Ortega y Rubio [2] se refusa à admettre cette attribution. La raison qu'il donne est que le retable porte l'inscription suivante: «La Dame doña Francisca de Zuñiga fit faire cette œuvre en l'an 1576». C'est-à-dire quinze ans après la mort de Berruguete. Mais l'infatigable érudit D. Juan Agapito y Revilla, à qui l'histoire de la sculpture castillane doit tant de découvertes, a pu apprécier par lui même, dans une visite faite à Olmedo, que le chiffre lu par Ortega y Rubio comme un 7, est en réalité un 2, écrit comme un Z, ainsi que c'était l'usage à cette époque [3]. Moi même, quelques mois après, j'ai pu constater l'exactitude de cette observation. Ainsi, c'est en 1526 que

[1] La première édition de son traité *Varia conmesuración para la Escultura y Arquitectura* fut imprimée à Seville en 1588, vingt-quatre ans après la mort de Berruguete.

[2] *Los pueblos de la provincia de Valladolid.* Vol. II, pag. 288.

[3] V. *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones: El retablo mayor de San Andrés de Olmedo.*—Juin, 1915.

fut construitle retable. Tous les doutes sont donc dissipés et l'on peut considérer cette œuvre comme le retable authentique de Mejorada.

Le style des sculptures semble ratifier d'ailleurs l'attribution. Il présente des concordances assez nombreuses avec le style de toutes les œuvres de Berruguete. La technique cependant est, par endroits, inférieure et révèle assez la main des aides. Le Christ de l'attique est assez négligé de facture, mais il est terrible et imposant. Avec le Christ de Brunelesco, à Florence, son frère spirituel, il fait une couple d'une grande intensité dramatique. Il n'y a point chez eux une douleur définie et concrète, une douleur physique ou morale. C'est une suggestion de l'angoisse et de la tristesse. Les lèvres ne sont pas contractées, comme cela arrive dans d'autres figures du Christ. Les yeux ne sont pas tournés, les regards ne sont pas langoureux. Les visages ne sont même pas beaux et agréables, mais laids. Ils sont simplement douloureux et plus encore que douloureux, tristes, d'une tristesse profonde et cachée, qu'on ne peut préciser, que l'ont sent seulement et qui vous laisse transi. Ils sont assez mauvais d'éxécution; celui d'Olmedo, fait à grands traits et sans nuances; celui de Florence, d'une anatomie défectueuse. On a cherché à penétrer l'esprit plutôt qu'à reproduire les corps. Les proportions dans les deux ouvrages sont semblables. Les lignes coïncident; la disposition des linges, collés au corps et barrés de plis fins horizontaux, est la même, ainsi que la position des pieds et la forte contraction des doigts. Le Christ espagnol est accompagné d'un St. Jean, sec et maigre comme un pur esprit et d'une Vierge profondément extasiée dans son adoration, qui complètent la mélancolie du tableau. A ses pieds est une Madeleine ou un ange qui recueillent le sang divin. C'est là un sujet que le Greco plus tard développera considérablement.

Berruguete a compris l'histoire de l'Annonciation d'une manière très semblable à celle de Donatello, à Sante Croce de Florence (fig. 3 et 5). Ici aussi l'ange surprend par derrière la Vierge en oraison; ainsi le mouvement se complique et l'impression de surprise s'accentue. L'ange est presque le même chez l'un et chez l'autre. Dans le relief italien la Vierge est déjà debout; ici elle est encore agenouillée. Mais dans les deux œuvres, elle a le même sens et le même idéalisme.

Le souvenir de Donatello devait être tres vivant chez Berruguete quand il a taillé cet ensemble, car il a encore copié l'Abraham du Campanile (fig. 17) dans la figure placée à droite du médaillon, dans la partie inférieure gauche du retable. Il montre aussi une grande prédilection pour le Roi en adoration que fit Ghiberti pour la première porte du Baptistère. On le reconnait ici, comme dans beaucoup d'autres compositions de Berruguete, dans l'Epiphanie située en haut à droite.

Les réminiscences classiques ne manquent pas non plus, car les deux petits reliefs que l'on voit sous les médaillons du banc sont un vivant souvenir du Nil et du Tibre, conservés au Musée du Vatican et au Louvre [1].

Enfin la Madone en adoration, qui dans l'art italien est si souvent reproduite par Fra Filippo Lippi, par Boticelli, Ghirlandajo et tant d'autres, apparait ici encore dans l'histoire centrale de la rangée de droite. Nous la retrouverons dans le tympan de Huete (fig. 133).

Ce retable a subi de grandes transformations qui l'ont totale ment défiguré. La partie centrale toute entière, les colonnes latérales, l'entablement qui va de l'une à l'autre, sont d'une époque postérieure. Ainsi donc, si l'on excepte le banc, les quatre reliefs du Chemin de la Croix, de l'Annonciation, de la Prière au jardin de oliviers, la naissance du Christ, la sculpture et la taille de la partie supérieure, tout le reste est d'une époque plus récente.

VALLADOLID: GRAND RETABLE DU MONASTÈRE DE ST. BENOÎT: AUJOUR D'HUIAU MUSÉE DE LA VILLE

Voici une des œuvres de Berruguete qui ont été le plus discutées. Acclamée avec enthousiasme ou combattue avec colère par les critiques de toutes les époques, c'est sur elle que

[1] Ils furent découverts vers la fin du XIVe ou au commencement du XVe siècle, à l'emplacement du temple d'Isis et de Sérapis, sur l'Aventin, près de l'église de St. Etienne. En 1430, quand Poggio écrivait son traité *De varietate fortunæ...*, il n'y avait à Rome que six statues antiques, parmi lesquelles ces deux-là.

les idéalistes et les naturalistes, pour leur donner un nom, se sont rencontrés et ont livré les rares batailles provoquées dans cette terre de Castille, par des differences d'idéal esthétique. Et non sans motif. Placé dans les lieux pour lesquels il fut construit, ce retable devait heurter de front les connaissances et les habitudes du temps. Aujourd'hui encore, après que ses restes ont été rangés dans le Musée de Valladolid, à peu de hauteur et sous un jour peu favorable; malgré la soif d'émotions neuves et diverses dont la société moderne est alterée, ces petites figures gardent un air de défi, brisent des cadres traditionnels, foulent aux pieds de vieux préjugés tenaces, sans avoir rien perdu de leur nouveauté révolutionnaire. Ajoutons qu'elles n'ont pas réussi non plus à pénétrer dans l'âme du peuple espagnol.

Ces restes isolés n'ont plus l'enchaînement ordonné et l'harmonie des valeurs différentes qu'ils devaient avoir quand ils étaient placés convenablement dans le retable. Ils ont sans doute perdu aussi la pompe et la richesse que l'ensemble devait leur donner. Cependant ils constituent encore l'œuvre la plus caractéristique de l'art de Berruguete. Cet ouvrage nous présente, comme aucun autre, les différentes modalités de l'inspiration du maître, ses principaux ressorts esthétiques, et même les violences et les défauts qui font si singulière l'œuvre de notre artiste. L'exécution de chaque histoire ou de chaque statuette est très sobre, parfois même négligée. Cela se comprend, car les figures ne sont pas travaillées pour être analysées dans l'isolement d'une salle de musée, mais pour faire un ensemble harmonieux. Cette même sobriété est cependant très favorable pour l'appréciation des ressources techniques fondamentales que possédait l'artiste; l'abondance des petits détails et la varieté des nuances dans le modelage auraient pu cacher les grandes lignes ou les plans dominants.

La composition des reliefs est parfois d'une ordennance confuse et peu harmonieuse. Les acteurs principaux qui devaient être disposés de manière à concentrer sur eux l'attention et l'interêt, ont reçu, quelquefois, la même valeur que n'importe quelle autre figure d'importance purement épisodique. Pour y rémédier, Berruguete a parfois recours, dans quelques histoires de St. Benoît, à l'expédient qui constite a donner au Saint une

plus haute stature que les personnages environnants. Cette ressource, point italienne, ne remplit pas son but et, par contre, produit un effet très désagréable de manque de proportions. Dans ces compositions, il s'efforce, comme les sculpteurs de l'école de Donatello, de laisser très peu de vides. Il remplit tout le champ, soit avec des figures d'homme, soit avec des animaux, des constructions, des accessoires. S'il laisse un vide, c'est toujours dans la partie haute de la ligne du centre; d'où il résulte que l'ordonnance générale est faite d'une grande masse qui occupe les deux tiers inférieurs et remonte par les deux côtés du tableau. Beaucoup de reliefs italiens de la première moitié du xve siècle ont quelque chose de semblable. La composition en forme de pyramide se rencontre très peu dans l'œuvre de Berruguete, malgré la vogue dont elle jouit en Italie au temps où notre artiste y résidait. Comme les primitifs italiens, il aime à concentrer l'intérêt au centre du tableau, sans jamais le porter vers un côté.

Dans ces tableaux qui représentent toujours une action concrète, l'artiste était bien obligé d'expliquer et de définir les mouvements. Il ne pouvait pas, comme dans les statues de prophètes et de saints, sortir du sujet et exprimer quelque chose de vague, de latent, d'indéterminé. Ces figures isolées manquent parfois même de sujet et alors la liberté est absolue. Berruguete qui fait preuve d'une si grande véhemence dans les petites figures libres de ce retable, n'arrive pas toujours, dans les reliefs, à trouver la silhouette juste ou la ligne expressive. Dans la *Destruction du temple païen* il s'agit d'une action purement physique et matérielle (fig. 50) et les attitudes ne s'écartent pas trop de la réalité. Toutefois l'homme qui est en train de verser de l'eau manque un peu d'équilibre. Mais dans cette histoire la figure du Saint est anodine, sans expression; elle reste froide et absolument muette. Et de même dans toutes les autres histoires. La *Circoncision* (fig. 48) semble une opération chirurgicale, plutôt qu'un tableau religieux. La conception en est vulgaire; l'artiste appuie là où il fallait passer discrètement et donne aux personnages une expression de curiosité qui, si elle s'accorde bien avec le sujet, ne s'accorde pas autant avec le bon goût. L'autre histoire où St. Maur, par l'intercession de St. Benoît, tire St. Placide de l'eau (fig. 51), est une conversation froide

et terne à laquelle St. Benoît assiste indifférent, tandis que St. Placide attend le résultat avec une certaine anxiété. La manière dont les eaux, dans ce relief, sont rendues est pleine de candeur et tout à fait primitive.

L'Epiphanie est plus intéressante (fig. 47). Son exécution est si inégale qu'elle suggère l'idée d'une intervention des aides. La Vierge est élégante, magestueuse et digne. Elle rappelle beaucoup les madones florentines, surtout quelques unes de Donatello; mais la Vierge espagnole est bien loin de cette inspiration dramatique et profonde qui anime les madonés de Donatello. L'enfant est trop robuste, et cette impression est encore augmentée par un cou trop court. Le corps cependant est d'une belle exécution, très juste d'anatomie, tres mou. Les deux figures présentent une très belle harmonie non seulement dans leurs proportions, mais encore dans toutes leurs lignes. Si ces deux figures, telles qu'elles sont ensemble, formaient un groupe isolé, elles composeraient une des plus belles œuvres de Berruguete. Par malheur elles sont entourées d'autres personnages, très peu réussis dans leurs lignes et dans leur exécution, et qui gâtent tout à fait l'ensemble. Le roi, à droite qui va embrasser les pieds de l'enfant, rappelle beaucoup, je l'ai déjà dit, cet autre roi qui exécute le même acte dans la première porte de Ghiberti (fig. 46). Mais la figure de Ghiberti a plus de noblesse dans son attitude, plus de continuité et de cadence dans la ligne dorsale, plus de logique dans l'action, car il embrasse en effet les pieds de l'enfant, tandis que la figure de Berruguete interrompt l'acte par un mouvement de tête étrange et dépourvu de sens. Cela fait qu'il ne produit d'autre impression que celle de l'indifférence et de la froideur. L'autre roi, qui vient derrière pour présenter son offrande, forme avec la figure précedente une composition malheureuse; leurs dos présentent un parallélisme marqué des lignes; leurs bras sont dans une position identique. Ceci n'a rien de beau et démontre que la composition n'a pas été soigneusement pensée. Quant au troisième roi, qui se tient debout au fond du tableau, il semble, tant sa silhouette est étrange, attaquer la Vierge plutôt que lui rendre hommage. Du côté opposé, St. Joseph fait de vains efforts pour ne pas gêner et pour remplir un espace le mieux possible, puisque sa présence était nécessaire. Les proportions de chaque

figure isolée ne sont pas très justes; mais elles le sont bien moins encore dans leur rapport aux autres, surtout à la Vierge qui, si elle se redressait, serait véritablement une géante, comparée à ces pigmées.

Tout ceci nous conduit à penser que les ouvriers qui aidaient Berruguete ont taillé ces reliefs sous la direction plus ou moins assidue du maître. Le contrat stipulait, il est vrai, que l'artiste devait les faire de sa main. Mais nous possédons des exemples nombreux de contrats, passés avec différents sculpteurs, où cette même clause était inscrite, ce qui n'a pas empêché que la plus grande partie du travail ait été, sans aucun doute, faite par les ouvriers. Pour ce qui est de ces reliefs, on remarque qu'un grand nombre des imperfections qui s'y trouvent ne sont pas les défauts caractéristiques de Berruguete, ceux qu'on voit réapparautre dans la plupart de ses œuvres, mais de simples fautes d'un sculpteur peu adroit, qu'il serait impossible d'excuser par une intention quelconque.

S'il en est ainsi des reliefs, les petites figures isolées, au contraire, présentent des imperfections conscientes, voulues et prévues, placées là exprès, souvent même soulignées et accentuées par un désir spontané de mettre en lumière l'impression que doit faire chacune d'elles et que l'ensemble doit fortifier. Considérons par exemple la statuette reproduite à droite dans la figure 31. L'épaule est enorme, absurde, sans proportions. Mais mettez cette statuette dans la position qu'elle doit avoir et regardez-la de son véritable point de vue (fig. 30). Aussitôt la déformité disparait comme par miracle. Si la proportion était juste, le dos deviendrait étroit et mince et la sculpture ne donnerait pas la sensation de poids accablant, de force vaincue, de chute et de lourdeur. Je ne veux pas dire que toutes ces petites figures soient de la main de Berruguete. Sans doute d'autres sculpteurs y ont travaillé; c'était l'usage. Mais ces sculpteurs ont dû finir, tôt ou tard, par travailler pour leur propre compte et par se charger d'ouvrages divers en leur nom propre. Or, il faut remarquer que, s'il est vrai que souvent on trouve des œuvres plastiques d'auteur inconnu classifiées comme appartenant à l'école de Berruguete, c'est toujours à cause de leur décoration exubérante ou à cause d'autres caractères purement extérieurs; tandis que les œuvres qui appartiennent sû-

rement à Berruguete sont les seules qui reproduisent de la même manière ces anomalies étranges, ces imperfections que l'on voit dans ces petites statues. Je crois donc que l'intervention du maître a été ici plus directe, qu'il a constamment surveillé le travail et que très souvent il y a mis la main, plus souvent même que le contrat ne l'exigeait. Il a réussi, de cette manière, à donner à l'ouvrage tout entier le sceau de son art et à imposer sa personnalité aux ouvriers. Ce qui est arrivé ici a dû se répéter toutes les fois qu'il s'agissait de grands retables qu'un homme seul ne peut matériellement pas construire; malgré, en effet, des différences d'exécution et des inégalités de technique, ils rendent tous fidèlement l'esprit du maître, comme ce retable de St. Benoît et surtout comme ces statuettes.

Il n'y en a pas une qui soit tranquille, passive, paisible ou froide, pas une qui présente une attitude naturelle ou seulement fréquente. Ce sont une série de visions dynamiques, rêvées par l'artiste pendant les heures où son sentiment s'aiguisait. Elles ne veulent rien raconter, pas mêmes celles qui ont pour sujet un fait concret, comme c'est le cas pour le St. Sébastien ou l'Abraham. Elles veulent provoquer une émotion immédiate par la combinaison des contours et des mouvements. Ce sont des plaintes, des soupirs, des cris déchirants, sentis au fond de l'âme et rendus d'une manière très ample, très générale, sans s'astreindre à un sujet déterminé. Beaucoup de ces statuettes n'imitent pas l'homme avec fidélité, ni dans sa forme, ni dans ses tribulations. Ce ne sont pas des individus qui souffrent; c'est la douleur elle même, c'est le soupir, la mélancolie, la prière des heures terribles. Presque toutes ces figures volent vers le ciel, vers le plus haut idéal des âmes chrétiennes pendant les moments de suprême angoisse. Telle a dû être, dans son état primitif, la clameur universelle de la nature.

La ressource plastique employée pour obtenir ces effets est toujours la même: la ligne capitale de la silhouette. Cette ligne tend toujours à exprimer le mouvement et, par les mouvements, les émotions sont évoquées; il n'y pas autre chose. Quelques figures sont fort bien travaillées; d'autres le sont moins. Mais ceci n'a eu pour l'artiste qu'une importance secondaire. Ce qu'il a voulu surtout c'est émouvoir, c'est produire un délire, une suggestion, coûte que coûte.

Le St. Jerôme (fig. 20) appuie son pied droit sur le lion et tient la pierre serrée dans la main droite. Ce sont là les attributs de rituel qui ne pouvaient manquer. Mais ce lion n'est pas un lion; ni sa taille ni sa forme ne sont d'un lion. D'ailleurs cela n'a pas d'importance, car sa seule mission est de hausser la base pour que la jambe, en s'appuyant sur elle, fasse un angle très prononcé et donne ainsi à la figure un air d'inquiétude nerveuse et de malaise. La pierre ne frappe pas. Elle est appuyée sur la poitrine comme pour interrompre, par un repos, l'action matérielle et concentrer toute l'énergie dans l'acte spirituel. Cette énergie arrive à sa plus grande intensité d'expression dans le contour des épaules, dans la tension du cou, dans la direction de la tête, dans l'humidité et la longueur de la barbe, dans la contraction de tous les traits du visage. On ne peut pas dire avec précision ce que cela est, ce que cela vous fait sentir. C'est peut-être l'évocation d'une clameur aigüe et lointaine, triste comme le hurlement d'un chien dans le silence de la nuit. La facture de la poitrine est superbe. Les os sont durement accusés comme chez les vieillards maigres. La peau couvre amplement ces chairs minces, et fait une impression de flaccidité plutôt que de mollese. Le cou avec ses tendons est dans une violente contraction, pour diriger la tête vers le ciel, et s'il y réussit c'est à grand peine et par un effort douloureux. On croirait entendre le craquement des tendons, comme des rouages rouillés d'une vieille machine. La barbe, les traits du visage, la tête toute entière dans tous ses détails ne donne pas l'intuition d'une ressemblance. Tout cela a dû être vu d'une manière très générale et très intimement liée à quelque grande douleur, peut-être dans un cauchemar; tout cela n'a d'autre raison d'être que l'expression. La jambe, au contraire, est une véritable leçon d'anatomie. Toutes nos connaissances sur le corps humain y sont exposées, si bien que cette jambe semble plutôt appartenir à une momie qu'à un homme vivant. La rotule avec toute l'articulation du genou, le tibia, les os tarsiens, les os des doigts, tout est signalé si clairement qu'on dirait une préparation d'amphitheâtre. Néanmoins cela ne distrait pas de l'expression.

Le St. Christophe (fig. 34) évoque un vague souvenir des innombrables «Bacchus et le Faune», «Bacchus et le Satyre» ou

«Silène et Bacchus» de l'antiquité; on en avait déjà découvert à l'époque où Berruguete séjournait en Italie. Mais la ressemblance n'est que dans le groupement et aussi un peu dans les lignes. Le saint marche avec légèreté. Il est élégant, svelte et, dans sa marche, il y a de la cadence. L'enfant au contraire est fort, robuste et rappelle par sa forme les statues d'Hercule si nombreuses à l'époque classique. Un enfant si lourd devait naturellement accabler le saint. En effet il penche un peu l'épaule. Mais, en même temps, il tourne la tête et les deux mouvements sont si bien combinés, qu'ils expriment l'amour, la tendresse virile, la sollicitude paternelle, plutôt que la fatigue. Outre cela il y a dans le visage seulement un vague reste d'amertume qui, joint harmonieusement à la grâce et à la fierté des proportions, au rythme de l'attitude et à la légèreté du mouvement de marche, provoque chez le spectateur une émotion poétique de douce mélancolie.

Mais où l'artiste parvient au maximum de l'intensité dans l'expression, où il donne la note la plus fine de l'émotion, en la revêtant de beauté, d'amour, de charme, c'est dans le St. Sébastien (figs. 11 à 15).

Il est intéressant de remarquer que Berruguete, qui aime tant á reproduire dans ses personnages les cris profonds de l'âme endolorie, évite, même dans les sujets qui l'exigent expréssement, d'exprimer la souffrance physique, que les générations suivantes rendront si volontiers et que déjà à cette époque, on commençait à mettre à la mode. Ses Christs, ses martyrs sont graves, sombres, tragiques; mais ils ne versent point de larmes, ils ne contractent pas leurs traits outre mesure; ils ne sanglotent pas. Ils expriment par leur attitude et par leur mouvement des états d'âme; ils les provoquent chez le spectateur sans les expliquer, sans les démontrer, par une simple évocation générale et vague. Et le visage ne fait qu'accentuer ces évocations du corps tout entier. C'est ainsi que ce St. Sébastien du retable de St. Benoît, qui est peut-être la figure la plus contorsionnée qu'il ait faite, ne donne pas cette impression de douleur que donnent tous les St. Sébastien partout et toujours. Il suggère, plutôt qu'il n'explique, l'émotion de la violence, de l'injustice subie par le pauvre enfant; mais en même temps, de la statue se dégage un amour, une sympathie pour cette jeunesse et cette beauté. Le

visage exprime l'angoisse et l'anxiété; mais c'est le corps dans sa contraction tétanique qui constitue le nerf de l'expression. Cette jambe gauche tournée en dedans, cette hanche infléchie, ces cheveux en désordre sont bien plus éloquents que le visage non seulement de cette statue, mais de toutes les statues de saints que existent en Espagne.

Qu'est-ce qui soutient ce corps? Voilà une question qu'on devrait se poser. Il n'est pas suspendu à l'arbre; et d'autre part les pieds ne reposent sur rien. L'attitude est absurde. Néanmoins l'invraisemblance est si cachée sous la force énorme de l'expression, que personne, à ma connaissance, ne s'est jamais fait cette question. On pourrait de même se demander si ce St. Sébastien est gras ou maigre. Les hanches et la poitrine sont d'un enfant extenué, le ventre est d'un homme robuste. Encore une absurdité. Mais cette dureté, cette sécheresse de la poitrine et des hanches sont la ressource d'un grand maître, car de cette façon on pourra accentuer tant qu'on voudra les muscles du ventre, insister sur les ombres et exagérer les proéminences, sans crainte de perdre la noblesse et la morbidesse de la statue qui, d'un autre côté, gagnera en virilité et en expression. Il ne faut pas s'approcher de Berruguete avec un préjugé tout fait de naturalisme. Berruguete ne copie pas la nature; il ne se soumet pas à la nature; il ne reproduit pas dans ses œuvres les apparences perçues, mais les émotions éprouvées. S'il nous faut absolument un critérium, un terme de comparaison, nous devrons le trouver à l'intérieur de nous mêmes. Nous sommes nature, nous aussi. C'est dans les profondeurs vagues et cachées de notre sensibilité, là où elle se généralise et devient commune à tous les hommes, qu'il faudra chercher le modèle qui inspire notre artiste.

Il y a encore dans cette statue de la grâce et de la gentillesse. L'élévation des bras met en relief la virilité des muscles; le sculpteur veut faire un homme très viril, mais qui puisse néanmoins charmer par sa beauté, sa jeunesse, sa candeur. Il laisse voir le torse dans toute son ampleur, un torse fort et beau dans les proportions et le modelé, un torse qui, même sans polychromie donnerait l'impression de la fraîcheur et de la morbidesse. Et ce torse n'est pas en repos. Rien de ce que fait Berruguete n'est en repos. Ce torse est animé d'un mouvement rapide, ins-

tantané, d'une extrême légèreté, un de ces mouvements que seuls les enfants pleins de vie exécutent et qui expriment de la surprise, de l'inquiétude, de la vivacité, de la puérilité. Il se tourne vers la droite et se penche à gauche, en faisant de ce côté avec la hanche un angle qui interrompt pour un instant seulement la très belle ligne qui, partant du coude, se poursuit jusqu'au bout du pied. De l'autre côté, par contraposition, il y a un angle à l'aisselle et un renfoncement sur la hanche qui en augmentent la dureté; et puis, cette jambe tordue en dedans et comme disloquée, parvenue au maximum de la violence et de la contraction nerveuse, est comme le résumé et le trait suprême qui contiennent l'expression de la statue toute entière. Sur tout cela, la petite tête d'enfant, pleine de candeur, aux joues creuses, fines et douces, aux cheveux soyeux, la petite tête s'avançant sur le torse, dans un mouvement d'anxiété, d'angoisse, comme quand on demande instamment quelque chose qu'on n'a pas et dont on a besoin à tout prix, sans délai. Les pieds sont d'une grande délicatesse et d'une grande beauté. Les mains sont encore fines, malgré les dommages subis par la statue. Le linge aux plis menus est collé au corps et n'en cache pas les lignes. La polychromie aux tons frais et carminés dans les chairs, dorés dans le cheveux et consciemment faux, est partout riche et pleine de nuances et donne l'impression de la vie et de la jeunesse. Le David de Donatello et celui de Verrochio sont sans doute plus complexes, plus parfaits, plus pleins d'observation. Mais ce pauvre petit enfant de Valladolid est plus tendre et d'une émotion plus passionnée.

Du groupe si connu de Laocoon, la silhouette du fils aîné et le tête du père ont été reproduites dans la silhouette de la figure qui porte le num. 180 du Musée (comparez les figs. 26, 21, 22). Il y en a d'autres encore qui rappellent le groupe antique. L'attitude du plus jeune fils de Laocoon peut très bien avoir inspiré de même quelques autres figures de ce retable (fig. 23). J'ai déjà indiqué que le St. Sébastien ressemble un peu au St. Mathieu de Michel-Ange (fig. 16), que l'Abraham (fig. 19) ressemble aussi à l'Abraham que Donatello et Nanni di Bartolo firent pour le Campanile de Florence (fig. 17), que l'Isaac rappelle l'Isaac de Ghiberti à la «porte du Paradis» (fig. 17) et fait aussi songer à un des esclaves de Michel Ange au plafond de la Sixtine (fig. 18),

enfin que trois figures que je reproduis aux numéros 24 et 25 peuvent très bien avoir été vues dans celle qui est à la droite; dans l'histoire de Moïse, sur la porte de Ghiberti (fig. 27).

Les tableux ou *histoires au pinceau* sont beaucoup plus vulgaires. Ils ont été conçus très à l'italienne et ne sont pas si personnels et si suggestifs. La composition, italienne ainsi que je l'ai dit, est un peu plus logique et a plus d'harmonie que celle des reliefs; mais elle n'en est pas pour cela plus forte, plus vigoureuse, ou plus gracieuse. Deux de ces tableaux représentent les évangélistes Marc et Mathieu. Ils sont faits de blanc et de noir seulement, avec une légère teinte de carmin sur un fond doré. On y perçoit un peu plus la personnalité de Berruguete, car ce ne sont que des contours tres tordus qui, comme les statuettes veulent être très expressifs. Mais ils n'arrivent pas, tant s'en faut, à l'inspiration des statues.

Les autres tableaux, véritablement polychromes, sont peut-être les plus caractérisques pour l'étude de la peinture de Berruguete. Ils diffèrent entièrement de ces évangelistes. Ils révèlent un artiste qui n'a presque pas de ressemblance avec le sculpteur, ni avec l'auteur des deux grisailles précédentes. Ce qu'on y remarque tout d'abord c'est la froideur, la timidité, l'indécision et la pauvreté de ressources. La silhouette, que Berruguete fait toujours pleine d'expression et d'évocation, est ici explicative, mais d'une manière banale et maladroite. Le St. Joseph de la *Naissance de Christ* (fig. 57) ne parvient pas à distinguer son attitude de celle d'un des bergers du fond. Cette attitude, malgré son mouvement exagéré, est vide d'expression, emphatique, et ne s'accorde pas avec la beauté et le recueillement que les autres figures prétendent avoir. L'artiste multiplie, jusqu'à l'exagération, les bras tendus dans un geste théâtral, les mains ouvertes en forme conventionnelle, toutes ces ressources qui ne sont que l'effet du maniérisme de cette époque et qui ne servent qu' à se donner la satisfaction de bien dessiner un raccourci. On ne sait pas au juste si la Vierge exprime l'adoration ou la surprise. Elle est d'ailleurs très mal composée avec St. Joseph qui, derrière elle, répète le même mouvement, moins contenu, il est vrai, mais fort peu varié. Il y a ainsi une superposition d'attitudes d'un très mauvais effet. Cette monotonie se retrouve aussi chez les deux anges.

L'autre tableau, *La fuite en Egypte* (fig. 58), est encore plus froid et plus désordonné. Les trois plus grandes figures du christianisme sont occupées à cueillir des dattes. Cela suffirait pour rendre le sujet petit et mesquin. Mais en outre, le problème élémentaire de toute composition, qui est d'arranger les figures de manière qu'elles ne se cachent pas les unes les autres, est ici résolu d'une façon barbare et primitive. Les trois personnages son simplement placés sur un rang. Ce sont trois notes claires qui se détachent parallèlement sur un fond sombre, formé par l'âne, les habits de la Vierge et le palmier. L'effet en est désagréable. St. Joseph est obligé d'adopter une position violente, invraisemblable et même ridicule. Ces compositions sont en outre fort peu personnelles. Elles ressemblent beaucoup à toutes les peintures qui ont subi l'influence de Raphaël et qui étaient alors très nombreuses. Malgré tout, ces compositions sont cependant plus raisonnables et plus harmonieuses que celles des reliefs.

Le ton et le coloris de ces tableaux est d'une extrême pauvreté, si bien qu'ils diffèrent à peine, quant à la technique, des évangélistes monochromes. Chaque tonalité isolée est faite d'une masse d'une seule couleur pour les tons clairs et d'une autre masse très simple aussi et très uniforme, pour les tons sombres. La demi-teinte n'est faite que du passage estompé d'une masse à l'autre. Berruguete ne sait pas décomposer un ensemble d'ombre ou de lumière dans ses diverses nuances, dans ses reflets imperceptibles, lesquels, s'ils sont bien observés et s'ils gardent une juste harmonie, donneront l'impression d'une seule surface, compliquée et riche de tons, sans doute, mais conservant la fraîcheur et la transparence des corps vivants et réels. Son procedé consiste, je le répéte, à estomper le sombre monochrome pour le faire passer au clair. Il se sert pour cela d'un gros pinceau sec ou légèrement humecté d'huile, au moyen duquel il mêle et dégrade les teintes partout de la même manière. Je n'ose pas affirmer, car j'ai des doutes à cet égard, qu'il ait employé des teintes transparentes. Les couleurs sombres, quand il s'agit des chairs, sont toujours très chargées de bleu, ce qui donne à l'ensemble un ton froid, comme le plâtre ou le cadavre. Cette tonalité n'est pas rachetée par la nuance de carmin que l'artiste donne à ses couleurs claires. Une quelconque de ces têtes, contemplée isolément, ne diffère en rien, quant à

la technique, le coloris et la richesse, d'une autre tête prise au hasard dans les grisailles déjà citées. Il en est de même des autres parties où, au lieu de l'ombre bleue et du blanc au carmin, d'autres tons ont été employés. Ces tons ne sont jamais plus de deux ou trois. Le procedé ne se complique jamais plus et la coloration n'acquiert jamais plus de variété.

Berruguete ignore aussi l'art de marier les couleurs et d'en faire des combinaisons justes et harmonieuses. Ce problème que d'autres écoles, très coloristes, savent résoudre d'une façon admirable, avec une beauté suprême, ne se pose même pas dans la peinture de Berruguete. Il n'en est pas de même dans la polychromie de ses statues. Les manteaux et les habits que l'on voit dans ses tableaux ont toujours une demi teinte sombre et peu lumineuse, manquant de pureté et de brillant et ne se prêtant pas aux harmonies chromatiques. Cela fait que les chairs, trop blanches et trop bleues, se détachent aigrement sur le fond obscur. Il en résulte une tonalité sombre et sale, une mise en valeur capricieuse des lumières et une foule de contrastes violents et excessifs. En somme, Berruguete a une palette fort pauvre. Son tempérament n'est pas celui d'un peintre.

Ce retable est conservé aujourd'hui au Musée de Valladolid, excepté cependant le Crucifix qui couronnait l'ensemble et qui a été rendu à l'église de St. Benoît, où on l'a badigeonné fort malheureusement. Une petite figure d'apôtre appartenant aussi à ce retable, est conservée, dit-on, au Musée «Victoria et Albert» de Londres.

Le contrat de cet ouvrage fut signé par Berruguete et par l'Abbé de St. Benoît, Fr. Alonso de Toro, le 8 novembre 1526. Les conditions furent définitivement arrêtées le 27 mars 1527. Les documents stipulent:

«*Que le dit retable ait l'ordonnance d'un modèle esquissé par Berruguete et signé de son nom et du mien (le nom de l'abbé). Ce modèle comporte trois rangées verticales de la manière suivante: dans celle du milieu il y aura trois histoires: la principale devra représenter notre père St. Benoît, et sera una statue de la grandeur que le maître trouvera bon; au dessus viendra l'Assomption de Notre Dame et en troisième lieu le Crucifix avec St. Jean et Marie; au dessus de ces histoires il y aura un coquillage pour achever le tout, comme il semblera au maître et comme cela est esquissé dans le modèle.*»

«*Et encore: aux côtés de cette file du milieu il y aura un espace de chaque côté rempli de sculptures dont le sujet sera détermine par le père Abbé et dont la hauteur sera fixée par le maître lui même.*

Et encore: dans chacune des files latérales il y aura trois histoires au pinceau dont le sujet sera déterminé par l'Abbé et dont la hauteur seré fixée par le maître lui-même.

Et encore: au bout de chacune de ces histoires il y aura entre chaque étage des espaces remplis de sculptures dont le père Abbé dira le sujet.

Et encore: que les séparations et les divisions entre une histoire et une autre histoire, c'est à dire les pilastres, las balustres, les corniches et autre choses nécessaires pour l'ornement du dit rétable soient laissées au bon jugement et à la décision du dit maître.

. . . . . .

Et encore: que les histoires au pinceau et les figures sculptées soient de la main même du dit maître; spécialement les statues seront dégrossies de sa main et la figure et les mains, achevées par lui même.

Et encore: que les histoires au pinceau soient toutes achevées de sa main.

. . . . . .

Et encore: que le banc du dit rétable soit rempli des statues des douze apôtres, chacune dans sa niche bien ornée de son coquillage et que si le dit retable doit avoir d'autres figures taillées, on le fasse savoir à l'Abbé...

... que le dit ouvrage soit livré fini et placé, à ses dépens, dans les quatre ou cinq ans qui suivront; et que chaque année le monastère soit obligé de lui payer trois cents ducats d'or, à commencer en 1528; et quand le dit ouvrage sera fini et placé qu'il soit jugé et estimé par quatre ouvriers de l'art, nommés par lui et par moi, et qu'on lui donne ce qu'ils auront décidé et qu'il reçoive en acquit la somme touchée... [1].»

Berruguete remplit ses obligations dans le délai prévu par le contrat. En 1532 le retable était terminé et mis en place. Il fallait nommer les experts priseurs. Berruguete songea d'abord à

[1] L'histoire documentée de ce retable se trouve toute entière dans le *Viaje Artístico* de Bosarte, dans un article de Cruzada Villamil: «Don Alonso Berruguete González», publié dans *El Arte en España*, en 1862, et enfin dans l'ouvrage cité de Martí y Monsó.

Diego de Siloe; mais-celui ci n'accèpta pas pour des raisons que nous ignorons. Il écrivit ensuite à Andrés de Nájera qui, quelque temps auparavant avait taillé les belles stalles de chœur du même monastère. Mais cet artiste, pour des motifs ignorés de nous, préféra accepter la réprésentation que lui offrait en même temps l'Abbé Fr. Alonso Toro. Enfin Berruguete désigna Julio de Aquiles, peintre romain qui devait, à ce moment, habiter Grenade. Quant à l'Abbé il nomma expert priseur, comme nous l'avons déjà dit, Andrés de Nájera ou de San Juan.

Les experts avaient douze jours pour faire connaître leur décision. Cependant au bout de cinq jours ils se déclarèrent en discorde et soumirent au Lieutenant-Corregidor un mémoire où ils faisaient savoir «qu'ils ne s'accordent pas et ne peuvent pas s'accorder». Ils réclamaient l'intervention d'un troisième expert que le magistrat avait déjà désigné. Ce troisième expect fut le maître Felipe Biguerny ou de Borgoña. Ils prêtèrent serment et demandèrent à voir le modele esquissé par Berruguete. Celui-ci ne *voulut pas le montrer*. Les experts eurent douze jours pour faire leur rapport. Mais en deux jours ce rapport fut prêt.

On y déclarait que le retable valait quatre mille quatre cents ducats; mais qu'il fallait y faire certaines corrections et quelques additions, sans quoi l'œuvre resterait «très défectueuse». On a beaucoup discuté sur la signification de ce rapport, entièrement défavorable à Berruguete, signé par deux des plus grands sculpteurs de cette époque: Biguerny et Nájera. Cruzada Villamil a voulu y voir une lutte d'écoles, un dernier coup, asséné par l'art gothique mourant à la renaissance italienne qui commençait à dominer. Marti y Monsó fait observer non sans raison, à mon avis, que Nájera et Biguerny sont des artistes de la Renaissance tout aussi bien que Berruguete et que le caractère des défauts signalés par eux dans le retable n'implique pas une diversité d'école. Il est disposé à croire plutôt qu'il s'agissait de rivalités professionnelles et de motifs purement personnels.

Ce rapport fut communiqué a l'abbé qui declara: *que quoiqu'il s'en trouvât offensé, il y consentait*. Quant à Berruguete il se borna à dire *qu'il en prenait connaissance*.

Malgré tout cela, les modifications ne furent pas faites, et il n'y eut pas de réclamation officielle ni de procès, car six mois après, le 14 janvier 1534, Berruguete déclare: *qu'il approuve et*

trouve bon le prix donné par les experts. L'abbé de son côté dit: *Nous sommes contents du dit rétable tel qu'il est maintenant et nous le déclarons bien fait et terminé, sans que le dit Alonso Berruguete soit obligé d'y faire rien d'autre.* Les parties s'étaient donc entendues. Diverses sommes furent payées dans les annés suivantes et l'acquit définitif signé par devant notaire le 29 septembre 1539.

***

Outre ce grand retable, Berruguete fit encore pour le même monastère de St. Benoît le Royal, le retable de St. Jean et de St. Michel cité par Antolínez de Burgos [1] et par Bosarte [2]. Son existence ainsi que son auteur ont été établis sur des documents probants, par M. Marti y Monsó [3]. Lors de la vente des biens du clergé, cette œuvre eut sans doute le même sort que les autres ouvrages conservés dans l'église. Il n'est pas étonnant que la confusion causée par cette vente ait occasionné la perte d'une grande partie. On a longtemps ignoré le lieu où se trouvaient les quelques restes qui se conservaient encore. Mais récemment M. Agapito y Revilla [4] après avoir fait des recherches patientes, les a retrouvés à Valladolid même, dans les églises de St. Etienne et de St. Jacques.

Parmi ces restes il n'y a point de reliefs, ni de sculptures ni de tableaux. Ce ne sont que des morceaux décoratifs, des détails architectoniques, sans doute dans le goût du maître et possédant tous les caractères de son art, mais qui n'ajoutent rien de nouveau et n'ont pas une grande importance pour l'étude de l'artiste, même considéré simplement comme décorateur et facteur de retables. Ces restes ont servi à construire des autels modernes; on les a naturellement placés dans un ordre arbitraire, les mêlant à d'autres restes anciens ou imités; on les a mis au service d'une mode, d'un goût, pour lequel ils n'étaient pas

[1] *Historia de Valladolid.*
[2] *Viaje artístico.*
[3] *Estudio histórico-artístico.*
[4] Los retablos de San Benito el Real. «Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones», 1913.

taillés. Ce ne sont donc que des morceaux isolés qui ont totalement perdu l'intérêt d'ensemble et la valeur subordonnée qu'ils avaient certainement autrefois.

SALAMANQUE: RETABLE DU COLLÈGE DE ST. JACQUES OU DES IRLANDAIS (figs. 59 à 62.)

Ce retable est contemporain de celui de St. Benoît. D'après les extraits du contrat, publiés par D. Antonio Ponz [1], Berruguete reçut cette commande, de l'archevêque Fonseca, le 3 novembre 1529. Il s'engagea à finir le retable en un an et demi. M. Marti y Monsó [2] a établi plus tard que Berruguete passa tout ce temps à Valladolid. Il est donc probable que les deux retables, celui de St. Benoît et celui-ci aient été faits dans le même atelier. Et en effet quand on contemple le retable de Salamanque en voit bien que c'est le frère de celui de St. Benoît. Il n'y a point entre les deux de différence ni dans la technique ni dans l'idéal esthétique.

M. Gómez Moreno [3] suppose très justement que ce retable a subi de grandes réformes et qu'il ne reste de l'œuvre primitive que la sculpture isolée (en y retranchant toutefois les petites figures d'en bas), les quatre peintures du premier et du second corps de bâtiment, les planches des entrecolonnes latérales, les frises qui vont au dessus des quatres planches hautes et quelques autres pièces de moindre importance.

«La cinquième Angoisse» qu'on voit au milien (fig. 60), est un groupe plein de sentiment, très gothique et où les attitudes seules suffisent à marquer les différents degrés de la souffrance. Mais il s'agit ici d'une souffrance sereine et grave, sans gestes, sans poses. Le visage de la Vierge où l'attention se concen-

[1] *Viaje de España.* Vol. XII, pág. 234.

[2] *Retablo del Colegio del Arzobispo.* (Salamanca), article publié dans le «Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones», 1905.

[3] *Catálogo monumental de Salamanca.*

tre, est incliné et tordu pour regarder en face le visage de son fils. Ce mouvement évoque des emotions très variées et très vagues: angoisse, amour, hésitation et doute devant la grandeur de l'infortune, chagrin inconsolable, tendresse. Les bras et les mains complètent ces suggestions; on dirait qu'au lieu de soutenir, ils attirent et caressent amoureusement. Le corps du Christ est dans une position violente; c'est un corps rigide et contracté à qui le manque d'expression donne le tragique de la mort. La pauvre mère, en regardant en face ce visage, voit devant elle aussi son infortune horrible. Ses sanglots sont secs, sanglots d'une âme grande, qui inspirent le respect et le recueillement. Elle reste tranquille sans bouger, comme si elle trouvait un plaisir dans sa propre angoisse. Les deux saints hommes pleurent avec moins de dignité. Mais ce même contraste vient rehausser la majesté et la poésie de la douleur centrale.

Les peintures de ce retable sont plus assombries que celles de St. Benoît. Mais elles ont toutes la même tonalité froide et bleuâtre, les mêmes défauts et jusqu'à la même composition. La fuite en Egypte est aussi la même, retournée à l'envers. L'Epiphanie et la Circoncision rappellent aussi beaucoup l'ordonnance des reliefs du même sujet dans le retable de S. Benoît.

VALLADOLID: RETABLE DE L'ADORATION DES ROIS DANS LA PAROISSE DE ST. JACQUES (figs. 63 à 69.)

On a toujours supposé que ce retable avait été fait par Tordesillas et Juni, travaillant en collaboration. On attribuait à ce dernier la scène centrale de l'Adoration. Mais tout récemment un savant historien de la plastique espagnole à Valladolid, M. Juan Agapito y Revilla a trouvé le contrat autenthique et a pu ainsi établir que le véritable et seul auteur de ce retable est Berruguete [1]. Le contrat fut passé en 1537. Le prix fixé fut

[1] *Una obra auténtica de Berruguete.* «Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones», Junio, 1913.

de 600 ducats. La commande fut faite par le banquier D. Diego de la Haya, dont plus tard les deux petis fils épousèrent les filles du sculpteur.

Cette œuvre est difficile à étudier et même à voir, à cause du mauvais jour qu'elle reçoit. Néanmoins elle est très intéressante. Elle est pleine de beauté et d'expression et caractérise fort bien l'art si singulier du sculpteur. La principale scène, qui est l'Adoration, occupe à elle seule tout le second corps de bâtiment. Mais elle est divisée en trois groupes, laissant un espace vide entre eux, comme pour faire place à des colonnes, qui n'ont jamais été posées, et pour ne pas interrompre l'ordonnance architectonique de trois files verticales. Au centre se trouve la Vierge avec l'enfant et St. Joseph. Des deux côtés la foule des Rois et leur suite se presse et se bouscule. Le tout est surmonté d'une coquille très allongée qui remplit les fonctions de dais. Ce groupe est, avec celui du retable de St. Ursule à Tolède, la scène d'ensemble la plus mouvementée de toutes celles qui sont sorties de l'atelier de Berruguete. A Tolède l'effet d'inquiétude et d'élan est au centre et ce ne sont que deux figures qui le produisent; ici, à Valladolid, il y a une plus grande complication et le mouvement va peu à peu en augmentant à mesure que l'attention s'éloigne du centre vers les extrémités. St. Joseph est parfaitement tranquille. La Vierge ne se meut pas encore, mais elle est déjà inquiète. L'enfant remue et se débat comme s'il voulait sauter. Sur les côtés, le Roi blanc qui présente son cadeau, semble attiré par le groupe central, le Roi nègre contient, d'un effort mal assuré, l'élan qui l'emporte et, derriere eux, viennent des figures qui se débattent, qui luttent sans savoir contre qui, qui se poussent tumultueusement, plus, peut-être, par leur désir d'avancer que par le mouvement physique de leurs corps. Le mouvement et son expression s'ordonnent et s'accroissent du centre vers les extremités.

Au dessus de ce groupe se trouvent trois compartiments où l'on voit trois sujets différents. Les effets ici ne sont pas si compliqués. A gauche il y a une Annonciation qui rappelle, quant à la figure de la Vierge, l'Annonciation de Donatello plus encore que ne le fait celle du retable d'Olmedo (figs. 63 et 5); plus haut est un Calvaire avec un Christ tranquille et magestueux qui

peut être ferait penser, en s'efforçant un peu, au Christ de Padoue par Donatello. La figure qu'on voit derrière le Roi nègre ressemble, comme je l'ai dit, aux esclaves de Michel Ange conservés au Musée du Louvre.

Dans ce retable il y a encore un trait fort intéressant: Berruguete a été obligé d'être naturaliste dans une partie de son travail. En effet le contrat stipulait que dans la partie basse du retable *sur les carrés colatéraux il devra représenter sur l'un d'eux un St. Jean Baptiste avec un homme en prières qui sera le dit Diego de la Haya lui même, et sur l'autre un St. Jean Evangéliste avec une autre personne en prières qui sera la femme du dit Diego de la Haya. Ces deux personnes en prières seront agenouillées et bien ressemblantes et bien taillées...* L'artiste était donc obligé de faire les statues des donateurs du retable, leurs portraits, puisqu'on stipulait que ces personnages en prières devraient être précisément Don Diego de la Haya et sa femme Doña Catalina Barquete. Et tous les doutes qui pourraient surgir sont encore soigneusement dissipés par le contrat qui ajoute que ces portraits seront *bien ressemblants.* Ces deux figures sont les deux seuls vrais portraits que l'on connaisse dans l'œuvre tout entière de Berruguete. La statue du Cardinal Tavera ressemble, il est vrai, à son original; mais cette ressemblance ne constitue certes pas son trait le plus saillant, celui qui domine dans l'émotion, celui que l'auteur a poursuivi de préférence; l'essentiel de cette statue est l'impression de mort que le marbre provoque, c'est l'épouvante, l'angoisse tragique. Si, en outre, il y a des traits particuliers, c'est là une circonstance intéressante pour les parents qui ont payé la statue ou pour l'historien qui voudra avoir une représentation fidèle du personnage, mais pas pour le spectateur qui cherche simplement une émotion d'art, car celui-ci trouvera dans cette œuvre des effets bien plus puissants et plus profonds que la simple ressemblance. Au contraire ces deux figures du retable de Valladolid ne sont que des portraits, et de mauvais portraits. C'est l'œuvre d'un artiste qui ne sait pas se plier aux exigences de la forme individuelle et les suivre minutieusement; qui ne sait pas non plus pénétrer derrière la surface apparente, les modalités singulières caractéristiques d'un esprit intérieur; qui ne parvient pas à saisir le trait distinctif exprimant une âme particulière.

C'est un artiste qui aime à généraliser, un visionnaire aux émotions abstraites, un évocateur d'impressions vagues, un esprit vigoureux et en même temps indéfini. Ces deux figures ont sans doute de la ressemblance avec leurs originaux, car elles furent acceptées et mises en leur lieu convenable. Mais il est hors de doute aussi qu'elles manquent de caractère, de personnalité, d'esprit, de vie et même d'âge. Il était inutile d'exiger de Berruguete qu'il s'adaptât et qu'il changeât; il ne pouvait pas le faire; son art était trop personnel, trop intime et il ne connaissait pas une autre manière de sentir.

TOLÈDE: STALLES DU CHŒUR DE LA CATHEDRALE (figs. 73 à 120 A.)

Si l'on s'en tient à ce que Cean Bermudez rapporte dans son Dictionnaire, la construction des stalles du chœur de la Cathédrale de Tolède fut adjugée à Philippe de Bourgogne et à Berruguete, dans un concours auquel prirent part encore Diego de Siloe et Juan Picardo. La même chose, quoique d'une manière moins explicite, est racontée par le chanoine Perez Sedano, érudit du XVIIIe siècle, qui fouilla les archives de la Cathédrale et dont les travaux ont été récemment publiés par le *Centre d'études historiques*. Le contrat fut passé le 1er janvier 1539. Chacun des deux artistes se chargeait de faire trente cinq stalles de noyer, d'albâtre et de jaspe, au prix de 150 ducats chacune. Le travail devait être fini en trois ans. Bourgogne se chargea en outre de la stalle archiépiscopale; mais il ne put l'achever, la mort l'ayant surpris à peine l'avait-il commencée; il ne laissait qu'un modèle pour le moulage des colonnes en bronze. Le travail de Berruguete fut augmenté d'autant. Cette stalle avec la Transfiguration qui la surmonte, les anges et la figure de Dieu le père, situés dans l'ovale de l'arrière-chœur occupèrent notre artiste depuis 1534 jusqu'en 1548. Le médaillon d'albâtre qui est sur le dossier de cette stalle fut fait par Grégoire Vigarny, frère de Philippe.

Voilà, en résume, l'histoire du chœur de Tolède. La liste des

personnages représentés sur les planches de noyer et d'albâtre, tant du côté de l'Evangile [1] dont se chargea Vigarny, que du côté de l'Epître [2], confié à Berruguete, a été donnée par M. Parro [3], par le Vicomte de Palazuelos [4] et par M. Tormo [5]. Je m'en remets sur ce point à ces autorités.

Cette œuvre ne devait pas avoir des dorures ni des couleurs pour les chairs. La préparation de plâtre pour recevoir la polychromie n'etait donc pas nécessaire. Les accidents de la taille se conservent intacts, sans être voilés et fondus par la couche de plâtre et l'on peut apprécier ici, mieux que dans d'autres ouvrages, la technique de Berruguete lorsqu'elle veut être soignée et polie. J'ai déjà dit, cependant, que cette manière de faire n'est pas, à mon avis caractéristique de son art. Il ne faut d'ailleurs pas s'attendre à trouver ici l'artiste plus soumis aux exigeances de la nature, jusqu'à s'en faire l'esclave ou même seulement à transiger avec elles. Berruguete est toujours le même. Dans ce chœur, comme dans les retables, la source de son inspiration est la vie, passée au crible du sentiment que l'étude constante a fait naître dans son âme, et ce n'est jamais directement la vision du moment, dirigée sur un corps concret et singulier. S'il est vrai que dans ce chœur la forme et les accidents sont mieux accusés, il faut dire cependant que rien n'y est reproduit littéralement.

Mais où il se surpasse lui même, en effet, c'est dans la sculpture ornementale. Rien n'y doit être entouré de voiles, car tout va être vu de très près et isolément sur chaque stalle. Les figures en bois sont encadrées par un dossier rempli d'ornements dans sa partie inférieure: sur les côtés, des colonnes monstrueuses et des contre-pilastres, en haut une frise très simple sur laquelle vient s'appuyer un tympan, avec un buste saillant au milieu, sur un coquillage. Le dossier d'en bas qui vient presque à la hauteur de l'œil est toujours le plus abondamment décoré et le plus finement et amoureusement travaillé. Sur un motif

[1] La gauche en regardant le grand autel.

[2] La droite en regardant le grand autel.

[3] «*Toledo en la mano*».

[4] «*Guia de Toledo*».

[5] «Algo más sobre Vigarny». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Diciembre, 1914.

central qui est généralement un vase, un masque, un trophée, un enfant ailé, etc... viennent s'adosser des centaures, des tritons, des monstres d'un goût exquis, des enfants à cheval, des hommes terminant en feuillage; parfois un autre grotesque plus petit remplit les extremités de la surface et vient se joindre à ceux du centre au moyen d'un enroulement très délicat. Toujours, sans exception, ces imaginations sont très belles, quant à l'invention, et d'un travail fin et remarquablement fini. Sur les piliers qui font cadre aux planches, des deux côtés, Berruguete accumule encore les phantaisies les plus exquises et les plus fines trouvailles de son ciseau, travaillées dans le goût italien le plus pur. Les têtes, qui s'avancent sur les tympans, sont moins fines, à cause de la hauteur ou elles sont placées et du peu de jour qu'elles reçoivent; mais elles ont plus d'audace et l'artiste se plait à leur donner des touches légères sur les ressources esthétiques les plus profondes. On voit des visages naïfs, des expressions tristes, des traits énergiques, des regards hautains, des types idéalistes et d'autres même naturalistes. Et tout cela est fait comme en se jouant et sans le prendre au sérieux; l'artiste emploie peu de ressources; la forme est esquissée ainsi que la nuance sentimentale elle même; l'art et l'imagination sont ici dépensés à profusion.

Les figures des dossiers sont, comme je l'ai déjà dit, d'un travail plus soigné et Berruguete s'y montre un peu moins turbulent que dans les retables. Cependant il ne perd pas son inquiétude et sa nervosité; dans tout ce chœur il n'y a pas un seul personnage qui soit vraiement tranquille et en repos complet. Néanmoins on y perçoit une tendance vers un peu plus de modération. Elle n'est pas très forte, naturellement, cette tendance, car Berruguete n'arrive presque jamais à se contenir; mais elle est cependant visible. Beaucoup de ces saints et de ces prophètes se tiennent sur leurs deux jambes, ce qui est rare chez Berruguete; il n'en manque pourtant pas qui se soutiennent sur une seule jambe ou même qui, comme l'Isaïe (fig. 101), ne se soutiennent pas du tout. Les os du squelette et surtout ceux des pieds et des mains sont violemment accusés ici, plus que dans aucune autre œuvre de notre artiste ou ils le sont déjà beaucoup. Les muscles sont marqués aussi avec une précision si scientifique, avec une si grande dureté que tout l'effet de la

chair en est perdu. Les linges, plus amples, ont plus de plis et ces plis sont mieux distribués; les petites ondulations qui remplissent les espaces entre les grands plis, sont aussi en assez grand nombre. Malgré tout, ces figures n'ont pas de mollesse et manquent de flexibilité. Il y a des types et des attitudes vraiment réussis et d'une grande force d'expression. Citons, entre autres, le St. Jean, le Moïse, le Job et le personnage qui tient la corne (figs. 79, 94, 96 et 105). D'autres, au contraire son franchement erronés dans le dessin et dans le sentiment; par exemple le Josué, l'Isaïe, le St. Ambroise (figs. 100, 101 et 90). Il arrive même que dans une figure remplie de grâce et d'émotion, comme le Jonas (fig. 102), on rencontre des anomalies inexplicables. Ainsi, par exemple il n'y a pas moyen de comprendre où cette jambe gauche de Jonas terminerait, si on la prolongeait par en haut. Et cette aberration est d'autant moins explicable, que l'artiste sans effort, aurait pu l'éviter.

Contemplées en general, ces attitudes ont une tendance vers plus d'harmonie et plus de composition; elles sont mieux ajustées. Les souvenirs classiques abondent et parfois conservent une grande pureté.

Peut-être pourrait on expliquer ce fait par la présence en face du travail de Vigarny. La Ste. Lucie (fig. 87) semble avoir été vue dans une statue romaine. Nous retrouvons encore ici le souvenir du groupe de Laocoon. Le fils aîné apparait, avec des variantes, sous les traits de Jonas (figs. 26 et 102) et de Moïse (fig. 94). Le plus jeune fils, sous les traits de Job (fig. 105) et de St. Jean Baptiste (fig. 79). Il y a aussi des réminiscences du *quattrocento* italien et de Michel Ange. L'Adam (fig. 108) ressemble beaucoup a l'Adam au travail de Giacomo della Querica à St. Petrone de Bologne (fig. 113). L'Eve (fig. 107) ressemble aussi à cet autre Adam qui, dans cette même porte de Bologne, est victime de la tentation (fig. 112). Le St. Jerôme (fig. 89) ressemble à L'Ezéchiel du plafond de la Sixtine (fig. 109); le prophète Elie (fig. 93) ressemble à l'Eve de ce même plafond (fig. 110). Les rapprochements avec d'autres œuvres de Berruguete lui même ou d'artistes contemporains, en rapports avec lui, ne manquent pas non plus. Il ne serait pas étonnant qu'un examen détaillé de beaucoup de ces dernières œuvres, démontre qu'en realité elles sont de Berruguete. C'est ainsi que le David (fig. 99) ressemble

un peu au Joseph d'Arimatée qui figure dans le groupe du Saint Enterrement, à la Chapelle de l'Evêque (fig. 111). Celle ci est une œuvre de Giralte. Mais on sait que Giralte a travaillé sous les ordres de Berruguete et on dit même qu'il a travaillé à ce chœur de Tolède. Le St. Jean Baptiste (fig. 79) rappelle celui de la porte de Cuenca et celui de l'abbé de Burgos dans les stalles de St. Benoît (figs. 131 et 72) à Valladolid, que M. Gómez Moreno attribue avec raison, semble-t-il à Diego de Siloé [1]. Ce St. Jean Baptiste de Valladolid a aussi, dans son visage et dans l'esprit qui anime la tête, bien des points de contact avec la tête de Noé dans le chœur de Tolède que nous étudions (fig. 106).

La Transfiguration est le couronnement de l'œuvre. La scène est composée avec beaucoup d'apparât. Toutes les ressources possibles ont été mises en jeu, ressources plastiques et ressources scéniques, pour rendre vaporeuse une partie de l'ensemble par contraste avec l'autre partie. Le tout se compose de deux groupes, de trois personnes chacun, séparés par un grand espace rempli de rochers et de nuages. Sur le sommet de la montagne, qui est aussi la partie la plus haute du chœur, se détachent le Christ et les Prophètes. Ce sont trois figures sveltes et légères qui se dessinent sur le fond brillant de la nef, avec le maximum de jour que l'église peut donner. Les linges s'accumulent, amples et secoués par le vent. Les plis sont ronds et gonflés d'air. L'effet de lumière est encore accru par de grandes ombres. En bas, dans la pénombre, les trois apôtres se plient et se tordent, faisant un labyrinthe de lignes brisées. Ces contrastes de jour et d'attitude ont pour but de donner à la partie supérieure de la légèreté et suggèrent l'idée d'une vision céleste. Cependant je ne sais pas jusqu'à quel point les mouvements et les contours ont une expression juste et vraie.

Cette scène du mont Thabor est entourée des deux côtés par deux légères colonnades de balustres, ornées à profusion de grotesques, d'enfants et de figures fantastiques. De la frise part, dans la partie postérieure, un arc de triomphe qui clôt l'espace et couronne le monument. Mais ce qu'il y a de plus beau dans toute cette ornementation, ce qui donne la note la plus nerveuse, la plus personnelle, peut-être, de toute l'œuvre de Berru-

[1] Conférence faite à l'Ateneo de Madrid, le 7 Décembre, 1912.

guete, ce sont deux reliefs d'albâtre situés sur les côtés extérieurs des stylobates des deux colonnes.

Ces reliefs sont fort peu connus; à peine les aperçoit-on d'en bas.

Je ne puis pas déterminer avec précision ce qu'ils représentent; ce sont peut-être bien deux scènes symboliques, ou plutôt deux créations de la fantaisie, deux simples grotesques, un peu plus compliqués, dans lesquels le sculpteur, caché dans un endroit que l'on ne devait pas remarquer, a pu travailler à son aise, pour le seul plaisir de son esprit et a laissé s'épancher librement son tempérament d'artiste.

Les deux reliefs semblent représenter à leur base une mer ou un fleuve; c'est une vague capricieusement stylisée, mais pleine de mouvement. Sur le relief du côté de l'Epître, on voit deux hommes, à demi nus qui combattent à cheval. Ces chevaux ne nagent pas; ils courent l'un vers l'autre au galop et mieux encore qu'au galop, dans une course vertigineuse, avec une ardeur, une impétuosité dont l'émotion intense n'a d'exemple dans aucune autre œuvre d'art. Tous deux tiennent la bouche ouverte et respirent dans un spasme; l'un d'eux baisse le cou et allonge la tête, le corps tout entier dans un élan suprême; l'autre lève la tête très haut et regarde au loin, tristement, avec une expression de douleur, dans une espèce de cri violent. Les deux hommes, secs, nerveux, haletants, semblent vouloir voler l'un vers l'autre; ils sautent sur leurs montures, se penchent, tendent les bras, gesticulent. Derrière eux deux autres les encouragent et les entraînent. Les vagues elles mêmes qui constituent le sol, au lieu de se répandre en longueur, font le tour derrière les chevaux, dans un violent remous.

Tout ceci a été fait dans un moment d'inspiration fiévreuse, avec l'imagination tendue sur un idéal d'inquiétude, de force, d'impétuosité. Les muscles sont tous contractés par l'effort; pas un, pas même ceux du visage, ne demeure en repos. Les nus ont la dureté et l'élasticité de l'ivoire. La touche est si rapide, si nerveuse, si pleine de contrastes et de violences, qu'on dirait que le travail n'est pas fait dans de l'albâtre, mais repoussé sur du métal. Les tendons sont marqués à profusion; il y en a beaucoup, plus même que n'en voudrait la réalité. Les os sont fortement accusés. Les lignes s'allongent ou se tordent dans le but non pas

de combiner de belles harmonies, mais de définir l'expression. Les proportions sont étirées et les linges, quoiqu'en petit nombre jouent un rôle important par l'impétuosité de leur vol. Le poisson lui-même qui nage entre deux eaux, a le corps si long, la bouche si ouverte et les ondulations si accentuées qu'on dirait presque qu'il fuit à toute vitesse, en poussant des cris, en proie à une terreur panique.

L'autre relief est plus symétrique et plus harmonieux de composition. En revanche son sujet n'est pas si clairement précisé. Il semble représenter une danse fantastique d'un homme. deux femmes et deux enfants, qui se tiennent sur les flots et dont les jambes terminent par des branches ou des algues, comme cela a lieu si souvent dans les figures de Berruguete. L'homme est au milieu; il tend ses bras vers les deux côtés où sont les femmes, dont il touche la tête. Son corps semble entraîné par un courant, par une poussée extérieure qui l'emporterait malgré lui. Cette même poussée fait qu'une des femmes recule en arrière, tandis que l'autre, qui semble attirée par l'homme, s'avance sur ses pieds. comme dans une course. Les enfants remplissent les espaces qui restent; l'un se précipite au sein de sa mère, l'autre joue d'une trompe marine.

L'impression causée par ce relief est celle d'une lutte entre ces cinq figures et celle d'une puissante impulsion qui les entraîne vers la ganche. Les poissons eux-mêmes —ici ils sont deux— sautent dans cette même direction. Mais l'ensemble a cependant une certaine cadence, un rythme de va-et-vient qui atténue toute violence, sans que rien ne soit perdu de la vigueur et de la vivacité. Cela fait une impression forte, mais aussi ordonnée, compassée comme d'une mer houleuse. L'autre relief, au contraire, celui des chevaux, est vraiement une tempête qui se déchaine sans que rien ne puisse la contenir.

La facture est, ici aussi, nerveuse et rapide, mais cependant un peu plus nuancée. Les nus dominent absolument, comme dans l'autre relief. Mais on a poursuivi ici le contraste entre la mollesse des parties charnues ou la vaporosité des cheveux, des linges et la sécheresse des tendons ou la dureté des os. Les lignes des contours sont sans doute allongées et tordues pour mieux atteindre l'expression; mais elles s'efforcent aussi de rendre la beauté de la forme et la noblesse de l'attitude, comme

par exemple dans le dos de l'homme, dont les bras sont levés dans un mouvement si plein de légèreté et dont la tête est si gracieusement placée. La composition est ordonnée et les valeurs son distribuées avec autant de science au moins que dans l'autre relief et de plus avec une plus parfaite symétrie et un calcul plus visible; dans l'un comme dans l'autre l'attention se répartit méthodiquement du centre vers les extrémités, l'emotion devient graduellement plus intense et la valeur expressive des divers elements, plus régulière.

Il est très remarquable que les reliefs de Berruguete, si médiocres et si anodins quand il s'agit de remplir la principale mission du relief, qui est de raconter, deviennent au contraire passionés et fougueux quand leur sujet s'accorde avec le tempérament propre de ce grand maître qui excelle à faire sentir. Il n'y a point de doute à ce sujet: Berruguete ne parle jamais, il n'explique pas, il ne raisonne pas. Il ne fait que nous transporter au milieu des raffinements de sa sensibilité; il nous communique ses cris, ses éclats de rire, ses soupirs, comme il peut mais toujours dans toute leur fougue et leur intimité. C'est pourquoi il ne faut pas s'étonner si un abîme sépare les reliefs de St. Benoît, de ces reliefs ou du médaillon de Cuenca ou du St. François de Cáceres.

Il est hors de doute qu'en supposant même que ce chœur ne fût pas si abondamment documenté, en supposant en outre qu'on ignorât l'existence d'un sculpteur castillan nommé Berruguete, ces deux reliefs suffiriaient pour donner à leur auteur un caractère propre; nous ne pourrions le attribuer à aucun sculpteur connu dans l'histoire de notre art national, ni même dans celle des autres pays, et il nous faudrait les qualifier comme l'ouvrage d'un grand génie inconnu, agréable aux uns, desagréable peut-être aux autres, mais que l'on pourrait désigner de l'aveu de tous, et en attendant que les érudits patients découvrissent son nom, le *maître passionné*.

Outre ces reliefs, l'immense travail de sculpture, qui orne ce chœur, est complété par une autre rangée de statuettes en albâtre qui court sur toute la frise formée par les dais. Je n'ai pas pu les étudier en détail, à cause de la grande hauteur à laquelle elles sont placées. Il y a encore le médaillon de l'arrière-chœur, qui représente Dieu le père et les quatre évangélistes qui l'en-

tourent (fig. 117). Ce sont des œuvres où Berruguete fait preuve de la même inquiétude, de la même nervosité, de la même finesse dans les proportions, subordonnant tout à l'émotion de force et de vigueur.

Quand ce livre était dejà sous presse, j'ai appris que dans une chambre haute du cloître de la cathédrale de Tolède étaient conservés les modèles en plâtre, originaux de Berruguete, qui ont servi pour tailler les stalles du chœur. Autorisé par le chapître, j'ai pu les voir pendant quelques heures et en photographier quelques uns (figs. 118 à 120 A). Je n'ai pas pu les comparer au chœur lui même et je n'ai pas eu assez de temps pour en faire une étude détaillée. Je me bornerai donc à quelques observations qui ne sont que l'ébauche d'un travail plus étendu que je me propose d'entreprende, si j'obtiens l'autorisation nécessaire pour étudier de près ces modèles.

Je puis affirmer certainement que c'est ici où l'on rencontre l'expression première et spontanée de l'âme de notre grand artiste, car les stalles elles mêmes, placées dans l'église, ne sont qu'une copie faite tantôt par le maître, tantôt par les ouviers, de ces modèles en plâtre. Ceci achève en outre d'éclaircir la méthode de travail appliquée chez nous, comme dans d'autres pays et à d'autres époques, dans les grands ateliers de sculpture du XVIe siècle, pour construire les grands retables, les chœurs, les tombeaux; le maître, après que ses dessins étaient acceptés, embauchait d'autres artistes ou s'associait à eux pour tailler, dans la matière choisie, les modèles en argile ou en plâtre qu'il fournissait. C'est pourquoi, quand on étudie une ces grandes œuvres et que l'on sait par des documents qu'un seul sculpteur fameux en avait reçu la commande et qu'il se fit aider par d'autres, il ne faut pas se préoccuper outre mesure de la part qui revient à l'un ou aux autres; car il n'y a jamais qu'un seul responsable, un seul vraiement créateur, celui qui invente et ordonne la composition des masses et des lignes, qui combine les effets d'ombre et de lumière, et qui même donne l'impulsion aux moindres nuances d'expression et de modelé, au moyen de la direction incessante et de la touche personnelle. Il y a cependant dans ces modèles en plâtre une fraîcheur, une grâce, une spontanéité qu'on ne retrouve pas dans l'œuvre achevée. Cette dernière est sans doute de Berruguete; elle l'est toute entière, et

il n'est pas permis d'attribuer à un autre artiste la plus insignifiante moulure. Mais cependant, dans ces plâtres, Berruguete nous apparait plus intime, plus confiant, plus sincère; s'il n'est pas si achevé, si soigné, si parfait, il a du moins plus d'âme. Celui qui voudra goûter l'œuvre dans toute son intégrité, qu'il visite d'abord les chambres du cloître et descende ensuite dans l'église.

Il y a, en outre, des modèles appartenant à d'autres sculpteurs et faits sans doute pour d'autres œuvres de la Cathédrale. Il m'a semblé reconnaître quelques morceaux de Gregorio Pardo. Il y en a ussi de Berruguete lui même, destinés à d'autres monuments, inconnus aujourd'hui, qu'il faisait probablement en même temps que les stalles du chœur, dans l'atelier que lui prêta le chapître. Mais les modèles pour les stalles sont les plus abondants. J'ai pu reconnaître, pendant le peu de temps dont j'ai disposé, la tête de S. Jean Baptiste (fig. 120), celle de Job, les mains de ce dernier (fig. 120 A), celles de S. Marc, de S. Jacques, de Daniel et d'Isaïe, les pieds et les jambes d'Adam, de Noé, de S. Sébastien et de Jonas (fig. 118) et un grand nombre de grotesques. Quelques uns de ces modèles ont été copiés dans la taille assez exactement; d'autres ont été légèrement modifiés, quelquefois à dessein, parfois aussi par incapacité, par impéritie du copiste; enfin il y en a qui ont été rendus avec des variantes assez importantes. J'ai encore eu l'occasion de voir, parmi ces plâtres, quelques morceaux qui m'ont semblé, peut-être à tort, des œuvres isolées et qui m'ont vivement intéressé; ce sont, par exemple, une tête (fig. 119), modelée avez quelques touches admirablement faites et que je suppose être le portrait d'un parent, d'un ami, d'un ouvrier de l'artiste. Il y a aussi une autre tête qui rappelle beaucoup celle du Laocoon.

Pendant ma visite à ces plâtres, j'appris qu'il y avait des personnes qui mettaient en doute le caractère de ces modèles et qui pensaient que ce n'étaient que des moulages faits postérieurement sur les figures des stalles elles mêmes. Un simple coup d'œil suffit pour écarter cette opinion. Ces plâtres n'ont pu être obtenus qu'en faisant le moulage sur les modèles encore tout frais; on a complètement recouvert de plâtre une figure faite d'argile; puis, quand l'argile à durci, on l'a émiettée et on a vidé le moule; ce moule a été ensuite rempli de plâtre liquide et

quand ce plâtre a durci, on a cassé le moule très soigneusement, obtenant ainsi le modèle en plâtre coulé d'un seul jet. Ce système ne peut être employé que sur des objets modelés en boue ou en cire molle, qu'on peut retirer facilement, ou encore sur des objets durs, mais d'un relief très plan qui n'ait pas d'ombres pénétrantes et que l'on puisse, par conséquent enlever tout entiers naturellement. Mais ce dernier système n'a pas pu être employé dans beaucoup de ces esquisses de Tolède, par exemple dans la tête de S. Jean Baptiste (figs. 79 et 120), car le moule n'aurait pas pu se dégager en entier d'un seul coup.

Il y a encore d'autres systèmes possibles. Si on laisse de côté le moulage par la gélatine que personne, il me semble, ne supposera avoir été employé ici, il y a encore le moulage par pièces et par simple pression. Le moulage par pièces laisse toujours après lui dans les jointures, de petites saillies qui se reconnaissent toujours quoiqu'on les ait soigneusement polies; or, dans ces exemplaires ou n'en voit pas trace. Quant à la simple pression, c'est à dire au procedé qui consiste à obtenir par prcssion sur de l'argile fraîche une trace négative de l'image qu'on remplit ensuite de plâtre, c'est là un système fort imparfait et d'ailleurs appliquable seulement à des objets petits et non à ces modèles qui, pour la plupart sont volumineux. Je crois donc que ces plâtres de Tolède ont été obtenus d'un seul jet sur des originaux en argile, qu'on a dû détruire en retirant les moules.

Il y a plus encore. Il est bien évident que quelque soit le procédé de moulage qu'on emploie, la reproduction devra être exacte. Or, une observation, même rapide et superficielle, de ces esquisses, fait voir qu'elles ne reproduisent jamais exactement les morceaux correspondants des stalles du chœur. Les fonds de tous les grotesques sont, dans les stalles, parfaitement lisses et polis, tandis que dans les modèles en plâtre, ils sont pleins d'ondulations, de négligences, de grossièretés. De plus il n'y a pas un seul fragment, un seul trait du modelage qui coïncide parfaitement. La jambe gauche du St. Sebastien, qu'on retrouve dans les modèles, a, dans la stalle du chœur une bien plus grande pureté de lignes, un dessin plus parfait; il en est de même de l'exécution des muscles, de celle de l'arbre et des rochers, qui ont été travaillés sur le bois beaucoup plus soigneusement que sur l'argile. La main gauche de Job (figs. 105 et 120 A), s'appuie

sur une moulure qui est très différente dans l'un et dans l'autre exemplaire. La jambe de Jonas (figs. 102 et 108), dans le chœur, termine par des doigts qui sont au même niveau que le plinthe; dans le modèle, les doigts restent très en arrière, de sorte que le plinthe, ici, avance de quelques centimètres. La tête de Job, dans le chœur, est beaucoup plus large, plus arrondie à la partie supérieure que dans les modèles en plâtre; le St. Jean Baptiste (figures 79 et 120) présente de très notables différences dans la profondeur des paupières inférieures, dans la valeur donnée aux mèches des cheveux, dans la gradation des reliefs.

Je pourrais citer ainsi, comme exemples, tous les fragments que j'ai réussi, jusqu'à présent, à identifier; car il n'y en a pas un qui soit reproduit dans le chœur avec exactitude. Si ces plâtres sont jamais étudiés, on appréciera certainement l'énorme valeur de cette collection, sans égale dans le monde entier, car je ne crois pas que dans aucun musée on conserve une aussi grande quantité de modèles originaux (plus de cinq cents) du premier atelier de sculpture d'une nation; la cathédrale de Tolède le fut en effet dans l'Espagne du XVIe siècle. Si par malheur et contre toute raison, contre le bon sens même, venait à prévaloir cette malencontreuse idée que ces plâtres sont des moulages portérieurs, faits sur les stalles mêmes, il ne serait pas étonnant que le lamentable abandon dans lequel ils se trouvent, continuât longtemps encore; ce tas de décombres irait ainsi à la ruine, à bref délai, car les plâtres sont déjà si ramollis et si détruits par le temps et la négligeance, qu'ils se réduiront tous seuls en poussière, si l'on ne prend pas la précaution de les enducir et de les bien placer.

TOLEDE: SAINTE URSULE RETABLE DE LA VISITATION (figs. 121 à 126.)

Aucun de nos historiens de l'art avait jamais attribué ce beau retable à Berruguete. M. Gómez Moreno, dans un article publié récemment par le *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, le fait connaître en détail et établit, à l'aide de nom-

breuses preuves, que c'est une œuvre de Berruguete [1]. Une argumentation si abondante n'était pas nécessaire. L'esprit de l'ouvrage et surtout du groupe central est la meilleure des signatures. L'art espagnol ne possède pas un autre artiste qui ait senti de cette façon. La tendance spirituelle de notre grand sculpteur apparait clairement dans ce retable. J'ai déjà dit, en faisant la synthèse générale de son art, quelle est l'œuvre qui a inspiré ce retable et qui même en a fourni les lignes principales. Mais il est bien évident que l'inspiration n'est pas quelque chose qu'on prend d'un autre artiste, quand on en a besoin. Une âme d'artiste pourra certes s'enflammer au contact du feu violent sympathique qui brûle dans l'œuvre d'un autre. Mais l'enthousiasme, l'élan et cette impétuosité suprême qui subjugue et domine, ne sera jamais le résultat d'une imitation servile. Ces qualités fondamentales doivent toujours avoir leur source correspondante dans l'intimité personnelle du génie créateur. C'est pourquoi, d'accord avec M. Gómez Moreno, je pense que cette œuvre est une des plus caractéristiques de Berruguete, une de celles où l'art spécial du grand sculpteur castillan se montre le plus complètement. Mais ceci ne veut pas dire qu'elle soit la plus belle, la plus parfaite, la mieux finie. Il y a, en effet, un tel manque de proportion entre les figures, que, malgré ma bonne volonté, je ne puis le considérer comme une ressource, employée pour donner un effet d'éloignement. Il y a encore des pauvretés dans le modelage qui dénotent, en certains endroits, l'intervention des ouvriers. Il y a surtout, et ce défaut est plus grave, car il interrompt et trouble l'émotion, il y a de visibles défaillances dans la force inspiratrice, un manque d'unité et d'harmonie dans l'impression, qui viennent peut-être d'indifférence, de désordre, de négligence. Au milieu du groupe principal, la Visitation (fig. 122), se trouvent les deux figures, que j'ai souvent citées, débordantes de vigueur spirituelle et de force émotive. Ces deux figures sont la note dominante de tout le retable, le trait unique de la scène centrale. Si elles étaient isolées, elles seraient admirables. Si les personnages qui sont derrière collaboraient de quelque manière à l'effet général, en le faisant plus complexe

[1] Retablo atribuído a Berruguete en Santa Úrsula, de Toledo. Août, 1915.

et plus nuancé, l'expression deviendrait plus graduée, plus riche et plus diverse. Mais il n'en est pas ainsi. Ces autres figures sont froides, inexpressives, mal proportionnées. Et encore, si elles se bornaient à remplir un vide et à passer inaperçues, le dommage ne serait pas trop grand. Mais elles sont gênantes, distraient l'attention et se mêlent à l'emotion centrale pour la troubler. Et nous n'avons pas la possibilité de les attribuer aux ouvriers de Berruguete, car elles révèlent la même main que les figures principales; elles ont la même manière succinte, le même manque de proportion. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que nous voyons le maître réunir en un seul groupe des figures qui semblent taillées en des endroits très éloignés, quoiqu'elle soient du même artiste ou du moins faites sans sa direction. Berruguete présente en effet, parfois, cette particularité. Son inspiration semble avancer par sauts et passer par des alternatives de vigueur et de fatigue, d'enthousiasme et d'indifférence; elle manque, en un mot, d'ordre et de mesure. Le soin et le fini du travail étant méprisés, l'effet s'appuyant tout entier sur l'expression du mouvement et sur la violence de l'émotion, il en résulte que, quand ces qualités manquent à l'artiste, par fatigue ou par indifférence, l'illusion se dissipe et il ne reste rien. C'est ainsi que Berruguete, dans beaucoup de ses œuvres et, pour ne pas aller plus loin, dans ce groupe de la Visitation, est le sculpteur le plus fort, le plus émouvant de notre art et en même temps, sans que les caractères de son style en soient altérés, le plus froid, le plus négligé, le plus anodin. Il y a des cas, naturellement, où l'inspiration se maintient et où l'effet total est poursuivi sans défaillance; on peut citer comme exemple le médaillon de Cuenca, entre autres œuvres.

Mais on peut cependant aifirmer que ce n'est pas dans les grandes compositions où Berruguete réussit le mieux; il ne groupe pas bien des figures nombreuses; par dessus tout c'est un sculpteur. On pourrait sans doute opposer à cela qu'il s'agit ici d'un œuvre de son atelier plutôt que de sa main. Mais presque toutes les œuvres de Berruguete sont dans le même cas et celle ci révèle une unité de facture, de travail et de direction qui est la sienne; le groupe central le dit assez clairement.

La polychromie est aussi la même qu'on voit dans beaucoup d'autres œuvres de notre artiste. La dorure domine soit dans

de petites broderies sur fond noir —ou vert ou bleu, presque noir— soit dans des surfaces lisses dorées en entier. Les chairs de la *Naissance du Christ*, située en haut, ont été repeintes avec peu de bonheur.

Les tableaux sont encore plus mauvais que ceux de St. Benoît et des Irlandais. La technique est la même. Il y a cependant une différence. Dans la peinture de ces derniers tableaux les ombres étaient, on se le rappelle, colorées en bleu, donnant ainsi à l'ensemble une intonation froide. Ici, comme dans les deux St. Joseph de l'église de St. Benoît, l'artiste a préféré la terre de Sienne calcinée. Il en résulte une couleur plus rougeâtre et plus chaude, mais, par contre, moins transparente et moins harmonieuse. L'ensemble n'y gagne rien quant à la construction et à la grâce et acquiert en revache un ton sale que beaucoup d'autres tableaux n'ont pas. Si personne autre que Berruguete n'a mis sa main dans ces peintures, ce dont je doute fort, il faut avouer que notre artiste était comme peintre réellement au dessous du médiocre.

Mr. Gómez Moreno suppose que l'état actuel du retable diffère beaucoup de son état primitif. Il croit que, pour faire place à un méchant tableau du XVIIe siècle, dans le premier corps de bâtiment, on a rétréci le vide central; on a coupé par ses extremités la planche du banc, et on a élévé toute la rangée du milieu, sans en altérer l'ordre. Il en résulte un ensemble à trois corps de bâtiment au lieu de deux qu'il devait avoir. Mr. Gómez Moreno accompagne sa démonstration d'un dessin de sa main où il montre la forme que devait, selon lui, avoir le retable primitif.

Sur cette restauration de Mr. Gomez Moreno, j'ai quelques doutes qui, s'ils ne sont pas assez forts pour m'amener à contredire une opinion si autorisée, ont du moins assez d'importance pour que je les expose ici. La scène d'en haut, la Naissance du Christ présente des traces d'avoir été introduite dans un tabernacle qui n'a pas été fait pour elle, mais pour un autre groupe ou un autre relief moins saillant. C'est ainsi que les piédestaux font saillie sur l'étroite corniche qui limite l'espace par en bas. Que le St. Joseph ait été scié —on en voit la trace aux jambes— c'est quelque chose d'inexplicable, étant donnée la place qu'il occupe. On ne comprend pas bien non plus com-

ment il se fait que la Vierge elle même et l'ange de gauche produisent cette impression de manque de stabilité et d'équilibre. Au contraire le groupe de la Visitation ne semble jamais avoir été changé de place. On n'y voit pas de traces de violence et ses parties saillantes, qui vers le centre du groupe sont les plus considérables de tout le retable, vont peu à peu en diminuant d'une manière conventionnelle et même un peu forcée, pour atteindre, dans la partie inférieure, le niveau de la corniche. Ce groupe de la Visitation est d'ailleurs trop large pour pouvoir occuper la place du tableau du XVIIe siècle, même en admettant qu'il ait été rétréci comme l'indique la mutilation de la planche du blanc. Il faut encore remarquer que cette Visitation s'élargit beaucoup vers sa basse, parce que les linges de ses figures s'allongent jusqu'à remplir les vides, situés au dessous des ovales; l'ensemble qui adopte donc la forme d'un trapèze ferait très mal, s'il était introduit dans un rectangle, et obligerait, dans ce cas, à elargir démésurement les vides. En fin, si toute la rangée centrale était abaissée, comme propose Mr. Gómez Moreno, les petites saillies de la corniche, destinées à soutenir les colonnes du dernier corps de bâtiment, viendraient se placer au même niveau et très près d'autres saillies un peu plus grandes mais très semblables; cela ferait une accumulation d'un effect déplorable. En outre la hauteur du groupe et de la porte qui lui sert de fond, les consoles avec les coquillages et les enfants, empêcheraient que la frise ornée de grotesques, qui passe au dessus des peintures latérales, pût continuer par le milieu et cette absence de la frise serait remarquée et ferait un bien mauvais effet, à cette époque tout autant qu'aujourd'hui.

Pour rendre au retable sa forme primitive peut-être serait-il plus simple de se borner à élargir un peu le vide d'en bas, juste ce qu'il faut pour que la planche du banc soit complète et proportionnée, à finir la frise de ce premier corps par une imitation, à substituer la tableau de St. Nicolas de Tolentino par la Naissance du Christ, qui ici entrerait parfaitement, grâce à la plus grande profondeur du vide, et à mettre en haut, à la place de la Naissance du Christ, un Calvaire petit et léger qui a peut-être existé et qu'on pourrait même retrouver soit à l'intérieur du couvent, soit dans une collection privée.

Il resterait toujours que le tabernacle du dernier corps de

bâtiment est trop lourd, en proportion au reste. Mais on pourrait rémédier à cet inconvénient, en substituant les grandes corniches du haut, où commence l'arc, et qui semblent postérieures à tout le rétable, par d'autres plus légères et plus conformes au style général. Mais il y a une difficulté dont je ne trouve pas la solution et c'est pourquoi, malgré mes doutes, je dois donner mon adhésion à la proposition de M. Gómez Moreno ou à une autre qui vienne s'y substituer. Cette difficulté est que les colonnes d'en haut seraient moins d'aplomb encore qu'elles ne le sont aujourd'hui, sur celles d'en bas, ce qui ferait une impression très désagreable et très peu artistique.

CATHÉDRALE DE CUENCA. PORTE DE LA SALLE CAPITULAIRE (figs. 127 à 131.)

Don Antonio Ponz [1] est je crois, le premier écrivain qui a fait remarquer qu'une de ces portes devait être de Berruguete. Les auteurs qui ont suivi se sont tous rangés à cette opinion et aujourd'hui cette porte passe pour une œuvre indubitable de notre grand sculpteur. Mais les deux battants ne sont pas également son ouvrage. Le battant de droite en entrant est bien de sa main. Mais le battant de gauche n'est pas tout à fait de lui. La composition et le dessin des cartons lui appartiennent, mais la facture et l'ornement des chapiteaux des pilastres diffèrent assez de sa manière caractéristique. C'est donc une œuvre plutôt de collaboration, comme la porte de Huete et le tombeau de Tavera.

Il s'agit ici, comme dans le chœur de Tolède, d'un travail où le bois devait rester tel qu'il était, sans aucune couche de plâtre pour la dorure et la peinture, sans rien par conséquent, qui pût voiler et confondre les coups de ciseau. C'etait encore un travail destiné à être apprecié de très près et en plein jour. Il exigeait donc une exécution fine et soignée, car l'impression des parties isolées et des détails allait être aussi importante que

[1] *Viaje de España*. vol. III, p. 44.

celle de l'ensemble. En effet nous sommes surpris, dans cette œuvre, par la délicatesse de la facture qui, dans le médaillon de la Transfiguration surtout, est même supérieure à celle du chœur de Tolède. Ici, point de proportions fausses, point de dessins inexplicables, point de surfaces dépourvues de nuances. La composition elle même a été soignée; les grandeurs et la technique ont été ordonnées dans la mesure exigée par les différentes valeurs de chaque élément. Le paysage et les figures d'en haut sont faits au moyen d'un *stacciato* très fin d'une extrême délicatesse, qui accentue la vaporosité idéale que l'artiste a su donner à ces personnages. Les premiers plans ont naturellement et par un contraste d'un très bon effet, plus de masse corporelle; l'ombre et le jour y sont plus marqués; les formes se devinent sous les linges, des mouvements convulsifs traduisent la violente agitation des esprits et, quoique le relief soit toujours peu saillant, les figures se détachent mieux, le sillon de chaque pli se marque davantage et les détails anatomiques sont plus précis.

Cette variété d'accentuation dans la technique produit, à son tour, un bel effet pictural et une suave gradation dans le sentiment. Au premier plan le maximum de relief est atteint par une figure agenouillée, vue de derrière et en raccourci. La partie inférieure de cette figure se colle á terre, s'aplatit et pèse sur le sol, tandis que la tête et le tronc s'élèvent un peu plus et tendent vers le haut non sans un certain effort qui n'est pas cependant suffisant pour détruire l'impression totale d'un corps accablé et qui va tomber à terre. Les plis du bas sont les plus profonds de tout le médaillon. Ce sont aussi ceux qui attirent tout d'abord l'attention. Ils font l'effet d'une chose véritable, qui a un volume déterminé, qu'on peut palper en tous sens, d'un chose terrestre. Les plantes des pieds sortant du cadre sont un trait de réalisme discret qui achève de rendre l'illusion complète. Le relief et le plissé du dos vient ensuite; la technique est ici beaucoup plus fine. Enfin la tête, seule partie de ce corps qui regarde vers le ciel, est exécutée avec moins de saillies. Des deux côtés apparaissent au second plan deux figures en train de s'agenouiller. Elles ont moins de relief; leurs attitudes sont aussi plus légères et plus éloignées de la terre. Néanmoins toutes les deux ne sont pas d'un effet identique. Celle de droite semble descendre,

comme si elle était éblouie par la lumière de la vision céleste. Celle de gauche, au contraire, quoiqu'elle ait déjà un genou sur le rocher, fait l'impression de n'être pas soutenue; elle est légère éthérée, pleine de mouvement; mais c'est un mouvement indéfini, du mouvement en soi.

Ces trois figures, très variées de contours et d'expression, dans un paysage aux lointains d'une grande finesse, composent toute la partie inférieure du cercle et font un effet de surprise et d'inquiétude. Cette première composition, indépendante, dans ses lignes, de la partie haute, suit les mêmes règles que nous avons trouvées déjà dans tous les reliefs de Berruguete: une masse dans la partie moyenne inférieure et deux autres masses latérales qui montent. Les espaces ont été remplis de rochers, de terre, de matière enfin, comme il convenait. La scène d'en haut, par opposition à celle d'en bas, est symétrique, tranquille, éthérée, à peine visible, ayant le vague d'une illusion. Les reliefs ne se prononcent pas; les silhouettes sont fort peu détachées et les plis peu accusés. On dirait que cela n'a pas été taillé par l'acier mais caressé par un souffle. La figure du Christ est debout, à plomb, entourée d'une ravissante guirlande de chérubins. Le fils de Dieu se présente à ses disciples plein de majesté et de noblesse. Il n'y a pas en lui le moindre mouvement; tout est quiétude et sérénité. A ses côtés, les deux prophètes en adoration semblent glisser, d'un glissement doux, qui est plutôt un mouvement dans l'esprit que dans la matière. Leur position n'en est pas altérée; ils vont se perdre dans le sein du Sauveur, comme un nuage glisse imperceptiblement vers l'horizon. Tout cela est entouré d'une brume qui l'estompe et le dissout.

Ces portes, d'un travail si délicat qu'il ne le cède rien aux meilleurs œuvres de l'art italien, portent la signature de Berruguete. Cette signature n'est pas en lettres, mais elle n'en est pas pour cela moins sûre. Si quelqu'un doutait encore de l'affirmation de Ponz que la critique tout entière a faite sienne, qu'il contemple l'apôtre de gauche dans le médaillon. Il sera surpris de voir une parfaite identité entre lui et le Job du chœur de Tolède (fig. 105). Les deux prophètes sont aussi les frères des prophètes de Ubeda (fig. 139 et 140) et de tous les Rois en adoration que Berruguete met dans ses Epiphanies. Il y a encore des souvenirs de Michel-Ange: les deux petites figures des

écoinçons du haut reproduisent presque exactement un des esclaves de la Sixtine (fig. 127) et le St. Paul d'en bas rappelle aussi le Jérémie du plafond de la Sixtine (fig. 128).

Enfin sur l'autre battant, qui ne semble pas être de Berruguete, quoiqu'il soit possible que les dessins lui appartiennent on a imité assez fidèlement le St. Jean qui, dans le chœur de St. Benoît à Valladolid, décore la stalle de l'abbé et que M. Gómez Moreno [1] à attribué a Diego de Siloe (fig. 72). L'une et l'autre figure ont, à leur tour, une certaine ressemblance avec le St. Jean du chœur de Tolède (fig. 79). Ce qu'on peut affirmer, sans aucun doute, c'est que cette stalle de St. Benoît à Valladolid n'est pas d'Andrés de Nájera, auteur de toutes les autres stalles de ce couvent.

HUETE (CUENCA): PORTE DE STE. MARIE DE CASTEJÓN, VULGAIREMENT APPELÉE LE CHRIST (figs. 132 à 135.)

Si l'on compare le style gothique de l'intérieur de cette église avec le style italien de la porte et si l'on remarque en outre que les pierres de cette porte ont un aspect plus neuf et sont mieux alignées que les pierres du mur, on voit clairement que cette porte a remplacé une autre plus ancienne ou a été percée après coup pour donner un accès de plus au temple, de ce côté.

Les lignes de l'architecture révèlent un seul auteur, très fin et très élégant en même temps que très viril et très majestueux. Le style des sculptures, pour sa part, montre qu'ici deux artistes au moins ont travaillé. Tous deux ont de grandes ressemblances et des goûts communs. Mais aussi des différences notables, qui dénotent deux personnalités bien distinctes. L'un d'eux a du faire les cinq statues qui couronnent l'ensemble et les deux reliefs des écoinçons, c'est-a-dire les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales. L'autre a fait seulement le St. Pierre et le St. Paul des entrecolonnes. L'enfant (qu'on ne voit pas dans les photographies que je présente) est si insignifiant et se trouve

[1] Conférence fait á l'Ateneo de Madrid, le 7 décembre 1912.

placé si haut, qu'il m'est impossible de lui assigner un auteur. Le tympan est un travail où, à mon avis, les deux sculpteurs ont pu prendre leur part.

Les figures d'en haut sont très classiques. Les formes sont amplement dessinées; le ventre, les cuisses, les seins sont très développés. Les mouvements sont doux, rythmiques et un peu maniéristes; ils se traduisent par des attitudes tranquilles, cadencées et harmonieuses. Les linges, très collés au corps, laissent voir la beauté des chairs. Pour cela on a accumulé les plis là où les lignes doivent être accentuées et on a fait des surfaces lisses là où les parties du corps ont plus de morbidesse. L'auteur n'a cherché que la beauté et il l'a trouvée, en se servant des formules communes à cette époque. Il a dû en outre séjourner en Italie ou du moins il a bien étudié des dessins ou d'autres œuvres italiennes, car ses tendances et même son exécution suivent de très près l'art italien, celui du milieu du XVIe siècle, un art très rempli de paganisme. Ce sont des sculptures franchement renaissantes, bien plantées, très semblables à ce qu'on trouve un peu partout, mais un peu supérieures.

L'autre artiste au contraire ne ressemble qu'à lui même. Plus svelte et beaucoup plus nerveux et expresif, il est aussi plus incorrect. Les deux apôtres des entrecolonnes, ont tous les deux la même facture. Ils présentent un grand intérêt, surtout le St. Paul à droite (fig. 134). Son étrange mouvement est un cri dirigé vers le ciel. Mais ce qui crie, c'est son attitude et non les traits de son visage, car ces traits ou bien n'ont pas été faits par le sculpteur ou ont été effacés par le temps. Il est évident que les hommes, quand ils sont tristes, ne prennent pas l'attitude de ce St. Paul. Mais il est evident aussi que jamais la silhouette d'un homme réel ne produira un si profond effet de cri déchirant. Car ce n'est pas le corps d'un homme, ému par telle ou telle émotion, que l'artiste a imité; c'est l'émotion elle même qui a été vue et sentie, dans la vie humaine aussi bien que dans le mouvement universel, et même dans les éléments et les objets inanimés. C'est l'expression de l'angoisse pure et simple, d'une angoisse profonde qui monte, qui monte sans cesse, comme la pensée, ou, peut-être, comme les anges ailés, ou comme une flèche, ou comme une pierre lancée en l'air. Ce qui est certain, c'est que cette sculpture ne se borne pas à pro-

duire une forte émotion de tristesse, mais qu'elle enlève encore l'âme du spectateur et la conduit jusqu'au ciel. Et tout cela par la seule vertu du mouvement.

Qu'on regarde maintenant de nouveau les figures qui couronnent cette porte. On verra clairement que deux hommes ont travaillé à cette œuvre.

Or, si on se rappelle les caractères que j'ai déjà signalés comme étant essentiellement propres à l'art de Berruguete, on les retrouvera en général dans ces deux apôtres. Et si nous passons maintenant à une étude plus détaillée, nous pourrons fixer la ressemblance qui relie ces deux figures avec d'autres œuvres de notre sculpteur. J'espère que de cette façon l'attribution que je fais ici n'offrira point de doute.

Regardons l'Abraham de Valladolid (fig. 19). C'est exactement le St. Paul qui nous occupe; la seule différence, qui les sépare, est que l'Abraham ne tient pas son bras gauche pressé contre la poitrine. Mais tout le reste est identique; même inclinaison de la tête, même humidité de la barbe, même coupe des épaules, même haussement invraisemblabe de la jambe, dans une attitude de danse; on pressent même une ressemblance dans les traits du visage, quoique la statue de Huete manque à la verité de visage. Et ce n'est pas seulement l'Abraham que ce St. Paul rappelle. Si on retourne l'attitude et si on élève encore plus haut la jambe qui est en l'air, il reproduit le St. Jerôme du retable de Saint Benoît (fig. 20) et mieux encore l'autre statuette que je présente dans la figure 24, a gauche. Quant à la figure de St. Pierre, elle rappelle, quoique moins parfaitement, les figures 22 et 24.

Le tympam présente encore des ressemblances avec la manière generale dont Berruguete compose. Les personnages se tordent dans des attitudes peu claires et s'allongent plus que ne le permet une juste proportion. Les figures sont aussi assez mal proportionnées entre elles. Si la Vierge et le Roi qui est en adoration se levaient, ils dépasseraient de beaucoup les autres figures. Le groupe principal qui concentre tout l'interêt du sujet, est enfermé dans la partie inférieure de la ligne médiane, laissant en haut un espace vide, limité des deux côtés par deux groupes de petites figures qui montent jusqu'en haut. Le Roi en adoration rappelle par ses contours celui de St. Jacques, à

Valladolid (fig. 66) et tous les deux à leur tour ressemblent a «l'Abraham agenouillé devant les anges», dans la seconde porte de Ghiberti (fig. 71). La «Vierge en adoration devant l'enfant» rappelle aussi cette autre Vierge qui se trouve à droite dans le retable d'Olmedo (fig. 2). Mais malgré tout cela les types des visages ne sont pas ceux que Berruguete a l'habitude de faire et l'exécution, en général, ne concorde pas avec celle de notre artiste. Je crois donc qu'il s'est borné, pour ce tympan, à en dessiner les cartons et peut être à faire par ci, par là, quelque retouche [1].

UBEDA: GROUPE DE LA TRANSFIGURATION, DANS L'ÉGLISE DU SAUVEUR (figs. 136 à 140.)

Argote de Molina [2] rapporte que ce groupe «formé de très grandes figures sculptées, est de la main du fameux Berruguete». On peut facilement le constater, en effet; car le style de l'œuvre le dit assez, quoique la facture soit un peu voilée, par une couche de peinture, d'ailleurs très belle, appliquée au XVIIIe siècle.

L'artiste ne pouvait pas, comme il l'a fait dans le médaillon de Cuenca, produire ici des effets différents, en employant la technique comme un élément d'expression. Les figures sont énormes et sculptées dans leur entier; les procédés d'éxécution devaient forcément être les mêmes pour les figures du dernier plan que pour celles du premier. Il fallait donc renoncer aux effets lointains, aux vapeurs, et s'en tenir à la seule ressource qui restait, à celle que Berruguete avait déjà employée à Tolède et qui consiste à accentuer et à contraster les mouvements. Ajoutez à cela la fougue intense qui est toujours caractéristique de notre artiste; il en résulte, à mon avis, que l'expression est

[1] A ma connaissance, aucune des figures de cette porte n'a été jusqu'à present attribuée à Berruguete.

[2] *Nobleza de Andalucía*, pág. 581.

ici un peu exagérée et que les éléments émotionnels ne sont pas administrés dans une juste mesure.

Tout d'abord la séparation de la composition d'en haut et de celle d'en bas, ne me semble pas aussi nettement tracée qu'à Cuenca et à Tolède (figs. 130 et 114). Dans les œuvres de ces deux dernières villes les prophètes font avec le Sauveur un groupe séparé du groupe inférieur par un grand espace. Dans la Transfiguration de Cuenca, le groupe supérieur est encore distingué du groupe inférieur par une moindre saillie du relief. Cette séparation rendait plus puissant l'effet d'une vision celeste, contrastant avec la réalité terrestre, effet le premier et le plus fondamental que l'ensemble devait rechercher. Une fois cet effet produit, il suffisait de souligner les expressions dans la composition de chaque figure. Mais ici, dans la Transfiguration d'Ubeda, les prophètes d'en haut et les apôtres d'en bas font presqu'un seul groupe, du moins quand on regarde la composition depuis le plancher de l'église qui est en général la manière dont on peut la voir. Seul le Sauveur se sépare un peu et s'élève au dessus du groupe, produisant ainsi un certain effet. Si les apôtres font contraste avec tout le reste, c'est seulement par la violence de leurs mouvements. Et voilà, à mon avis, l'erreur estéthique. En effet, pour contraster avec l'élévation et la sérénité du groupe des prophètes, les mouvements donnés aux apôtres devaient forcément exprimer des impulsions et des secousses très matérielles et même, si l'on veut, vulgaires. Mais il ne fallait pas exagérer. Ces hommes, en vérité, ne tombent pas à terre; ils sont précipités de roc en roc. La vision ne les attire point. Un seul la regarde et en demeure frappé d'horreur et de terreur. S'ils luttent et s'acharnent, c'est pour s'accrocher quelque part et ne pas tomber. Leur expression est de douleur; ils semblent se débattre contre la matière et ils n'ont rien qui évoque la profonde commotion spirituelle qu'un tel spectacle devait leur causer. Celui qui ne connaîtrait pas le sujet, croirait que ces hommes sont en train de souffrir un grand mal, un mal purement physique, un coup qui les jette par terre, une douleur qui les fait crier, quelque chose de très matériel et de très banal. La partie haute reproduit, avec peu de variantes, celle de Tolède. Le Christ a cette même attitude étrange que, je l'avoue, je n'arrive pas à sentir entièrement. Je crois, cepen-

dant, qu'il n'y a pas dans cette partie haute assez de repos et de majesté pour faire un contraste vraiment prenant. Le prophète de droite s'avance vers le Christ. Mais son mouvement n'est pas doux. Ce n'est pas le mouvement de quelqu'un poussé par une force supérieure, comme dans le médaillon de Cuenca. Ici le prophète marche sur ses jambes et rappelle un peu la figure de Ste. Isabelle, dans l'église de Ste. Ursule (fig. 122). Et ceci arrive malgré l'attitude que Berruguete a voulu lui donner, qui est une attitude à genoux et au repos.

Mais par où ce groupe est vraiement admirable, c'est par son exécution. Les figures sont énormes et l'artiste a pu développer une facture ample et grandiose où il a cherché seulement l'essence même de la forme et, dans cette forme, la ligne capitale, génératrice du mouvement et de l'expression. Chaque trait prend son importance où il faut, sans jamais se transformer en un détail anecdotique étranger à l'unité et à la harmonie de l'action genérale. Il n'y a pas de sécheresse ou de pauvreté excessive. Il n'y a pas non plus trop de richesse, qui pourrait distraire Certes, beaucoup de morceaux sont très nuancés; mais ces nuances sont plutôt des accents, des tons variés donnés à la phrase et qui en rendent le sens plus parfait. Les regards parcourent le champ visuel et ne s'arrêtent que là où l'auteur veut les retenir: sur la tête du Christ, noble et digne, d'une délicatesse qui respire la bonté, sur les bras et les mains des apôtres, aux nerfs et aux tendons saillants, qui se cramponnent aux choses comme des tenailles, ou bien encore sur les autres têtes remplies d'expression, d'une expression juste ou fausse, mais enfin d'une expression énorme, ou enfin sur les attitudes. Le reste, on semble ne pas le voir, et cependant ce reste est parfaitement ajusté et résout même des problèmes techniques difficiles et contribue à l'effet total. Les linges sont un peu plus amples que dans d'autres œuvres; les plis en sont profonds et contrastent avec des surfaces lisses collées au corps, accentuant ainsi les formes et les mouvements. L'artiste a fait usage, aussi, de linges jetés en l'air, aux plis courbes. Mais leur emploi est plus discrètement mesuré que dans la Transfiguration de Tolède. Les têtes sont d'un modelage exquis, la chair y est finement accusée, sans détails méticuleux, ni mesquineries de technique. Celle du Sauveur suave et douce, soutenue par un cou svelte et

noble, celle du prophète de droite, un peu plus naturaliste, sans être cependant un portrait, mais d'une expression très bien sentie de dévotion et de respect, sont belles au dessus de tout éloge. Nulle part la nature n'a été suivie pas à pas. Mais ses conseils n'ont pas non plus été méprisés. On l'a étudiée pour la dominer et la rendre esclave, pour lui faire dire ce que l'artiste veut qu'elle dise. Il est regrettable que l'inspiration de l'artiste n'ait pas été, cette fois, aussi éloquente que dans d'autres occasions.

J'ai déjà dit que ce groupe a été repeint en entier, d'une façon d'ailleurs très belle. Peut être aussi a-t-on renouvelé la couche de plâtre, qu'on appliquait immédiatement sur le bois, pour recevoir la peinture des chairs et *l'estofado*.. Cette opération se fit au XVIIIe siècle et, naturellement, dans le goût qui dominait alors; on a multiplié les broderies, on a accumulé les détails mesquins et impertinents. Mais rien de tout cela n'a porté atteinte à l'ampleur et à la sobriété de la facture, fondée plutôt sur les lignes et les contours, qu'il n'était pas facile de défigurer, que sur les nuances des petites surfaces.

La style de Berruguete ne présente pas ces différences si profondes que le cours de la vie apporte souvent au style d'autres artistes. Il n'est donc pas facile de déterminer, même approximativement, la date de beaucoup de ses œuvres. Je crois cependant que celle-ci doit appartenir à sa dernière époque, car l'église du Sauveur de Ubeda ne fut consacrée qu'en 1559 [1] et il n'est pas probable que le retable ait été fait longtemps auparavant. Cette opinion est d'ailleurs fortifiée par le fait que le modèle qui a servi à notre sculpteur pour la tête de l'apôtre de droite, est le même qui a servi à un de ses élèves, Giralte, pour un des personnages de la «Pietà» du retable de l'Evêque, à Madrid.

Or, ce retable fut construit en 1547. En outre l'autre apôtre du milieu a les mêmes traits de visage que le St. Luc du retable de Cáceres [2] et ce retable fut commandé cette même année. Enfin la belle grille placée devant le groupe d' Ubeda porte gravée cette même date de 1547. Il n'est pas absurde de supposer qu'elle soit contemporaine de la Transfiguration.

[1] «*Historia de Ubeda*», par D. Miguel Ruiz Prieto, p. 165.

Celui qui apparait dans la figure... au devant de l'histoire de S. François.

TOLÈDE: HOPITAL DE ST. JEAN BAPTISTE TOMBEAU DU CARDINAL TAVERA (figs. 141 à 146.)

On a d'abord supposé que ce tombeau ne fut pas achevé par Berruguete, qui serait mort pendant qu'il y travaillait. Son fils Alonso Berruguete y Pereda l'aurait terminé et aurait sculpé les quatres vertus situées aux quatre coins et les enfants ailés qui soutiennent les écus d'armes. Plus tard M. Foradada y Castan [1] et M. Marti y Monsó, dans son beau livre que j'ai si souvent cité, ont établi, par des documents, que ce Berruguete y Pereda n'était pas sculpteur et que son père, qui travaillait à cette œuvre depuis 1554, l'a laissée certainement finie, car il en fait expressément la déclaration, par devant greffiier, le 6 Aout 1561. Cette déclaration est encore confirmée par les experts-priseurs, Comontes en représentation de Berruguete et Vergara en représentation de l'Hôpital. Ces experts ajoutent que ce monument est bien supérieur à celui de Cisneros, qu'on avait imposé à l'artiste comme modèle et qu'il n'y manquait qu'une frange lisse de marbre noir sur laquelle il aurait du reposer. Cette déclaration, datée du 13 Septembre 1561, quelques jours avant la mort de notre artiste, confirme en tout point ce que le docteur Pedro Salazar de Mendoza avait déjà affirmé au commencement du XVIIIe siècle dans son *Chronicón del Cardenal Don Juan Tavera*, à savoir: que ce tombeau *fut fini en l'an 1561, par Alonso Berruguete... Ce fut la dernière œuvre qu'il fit et il mourut aussitôt à l'Hôpital dans une chambre située au dessous de l'horloge, en la dite année de 1561*

Après cela, il ne resterait plus qu'à fermer les yeux et tenir cette œuvre pour une de celles dont l'attribution à Berruguete est le mieux fondée. Et cependant il n'en est point ainsi. Un simple coup d'œil jeté sur le tombeau ou même simplement sur les photographies que j'en donne, suffit pour se convaincre que ce travail peut sans doute être sorti de l'atelier de Berru-

[1] Article dans: «*Revista de Archivos*» 1-76.

guete, que Berruguete peut l'avoir livré et en avoir touché le prix, en partie, avant sa mort, mais que tout dans ce tombeau n'est pas de la main du maître. Un autre artiste pour le moins y a travaillé et peut être même deux autres artistes. La statue du Cardinal est bien de Berruguete lui-même. Mais tout le reste appartient à ces deux autres artistes, un simple ouvrier qui, guidé par des dessins de Berruguete ou d'un autre maître, a taillé les vertus et les enfants ailés, et un autre sculpteur, très supérieur à celui-la et possédant plus d'initiative, qui a exécuté le reste par lui-même ou du moins très peu conseillé par le maître.

Qu'on regarde les quatre vertus et les enfants. Peut-être les mouvements désordonnés d'une des vertus ont-ils été donnés cette expression par Berruguete; mais à part cela, il n'y a rien qui puisse lui appartenir. Les proportions sont écourtées, alors que justement Berruguete pèche par une longueur excessive. Toutes ces têtes sont grosses, enfoncées entre les épaules et presque sans cou; or, nous avons vu que le maître, au contraire, fait les têtes petites, et séparées du tronc par des cous sveltes et fins. Et quoique ces différences soient déjà importantes, cependant ce ne sont pas les différences capitales. Il faut faire attention à la manière dont les chairs sont traitées. Ce sont des chairs sans précision, sans solidité, boursouflées et manquant tout à fait du sentiment de la forme; l'artiste s'inquiète du détail plus que de l'ensemble et accumule dans son travail, tous les préjugés manièristes de l'époque, sans y mettre la moindre émotion personelle. Chez le grand sculpteur, au contraire, la précision est si grande que parfois elle touche à la sécheresse; sa facture est caractérisée par une vision constante de l'ensemble, par la délimitation exacte des membres, par la touche personnelle nerveuse, par la vitalité, par l'âme qu'il sait mettre jusque dans les détails les plus insignifiants de ses figures. Ici, dans ces vertus et dans ces enfants ailés, c'est tout le contraire. On cherche à ramasser l'expression dans la tête seule et plus particulièrement dans les yeux; voilà pour quoi on en accuse les contours et on en marque profondément les pupilles; le nez et la bouche sont indifférents; ce sont des nez et des bouches classiques, comme toutes celles qu'on faisait alors. Berruguete, lui, fonde tout son art sur le mouvement et distribue l'expression

dans tout le corps. Quand cela n'est pas possible, comme par exemple ici même, dans la statue du Cardinal, il subdivise cette expression dans tous les traits du visage: la bouche est aussi tragique que le nez ou que les yeux ou que ces cheveux qui dépassent la mitre ou que ces mains gantées. Chacune de ces parties a mille fois plus de vigueur et de puissance que tous ces autres masques ensemble.

L'autre artiste, ce troisième artiste qui, du moins a mon avis, a travaillé au tombeau, est supérieur à cet ouvrier, auteur des vertus. Il sait très bien composer, mieux peut-être que Berruguete lui même. Il n'a certes pas autant de vigueur et d'énergie, mais il possède une grâce distinguée de grand seigneur, un plus grand aplomb et une plus belle harmonie entre les lignes. La charité avec les trois enfants en est une preuve. La tête est bien plantée, avec beaucoup de beauté, et ses lignes gagnent encore en harmonie par l'heureuse disposition de la coiffure; les enfants ont quelque chose des enfants de Michel-Ange dans les reliefs de Londres et de Florence, mais d'un Michel-Ange plus joli. Berruguete, lui, ne se préoccupe jamais de ces choses. Le St. Jacques qui court à cheval a certainement de la force; mais c'est une force faite de recettes. La bête allonge le cou et les pattes de devant, comme tous les chevaux qui galopent dans les reliefs et les tableaux; le saint est ramassé sur lui-même et penché en avant; il y a des linges qui volent. Ce sont là des ressources bien connues et dejà depuis longtemps employées. Les figures bousculées par le Saint expriment une grande indifférence. Le bourreau qui va décapiter St. Jean est beaucoup plus préoccupé de la beauté de sa ligne que du coup qu'il va frapper.

A part cela, qui est si eloigné du sens général de l'art de Berruguete, il n'y a point de doute que l'auteur de ces figures est un superbe sculpteur. Les lignes de sa composition sont d'une grâce et d'une beauté suprêmes. Il manie le ciseau avec des délicatesses techniques supérieures parfois à celles de Berruguete. Il a aussi un sentiment plus délié de l'ornementation et de la valeur et de la technique qu'on doit donner à chaque représentation pour traduire l'harmonie de l'ensemble. Si son dessin n'a pas autant de sûreté et d'audace, s'il n'a pas un sentiment si profond de l'expression dans les lignes, il sait beaucoup mieux en saisir la beauté. C'est un artiste plus frivole, plus

gai, plus aimable. Ses proportions sont aussi plus courtes et ses têtes plus volumineuses. Son inspiration semble, en un mot, plus rapprochée des italianismes du XVIe siècle.

Quelques unes des figures décoratives ont du être exécutées sur la corniche après que le mausolée fut entièrement terminé. C'est du moins le cas des enfants, qui sont certainement une addition postérieure, car derrière eux, la petite frise, qui entoure le tombeau, se poursuit avec la même finesse d'exécution, ce qui n'aurait pas eu lieu si, dès le premier moment, on eût pensé mettre là ces écussons et ces enfants, qui allaient cacher la frise.

Et sur ce lit, d'une finesse et d'une délicatesse parfois remarquables et dont l'ensemble est certainement d'une grande beauté, malgré les aigles assez mesquins qui garnissent les coins, repose la statue du Cardinal. Voici bien une œuvre de Berruguete. Le doute n'est point permis. La signature y est, la griffe de son tempérament d'artiste. Le cardinal est mort; il n'est par endormi ou dans une attitude hiératique et inexpressive, comme c'est le cas d'autres statues; il est mort, plus mort même que le masque en plâtre conservé à l'hôpital et qui fut pris sur le cadavre, plus mort encore que tous les hommes morts que le sculpteur a pu voir. Car ce n'est pas là un mort particulier qui affligera quelques uns; c'est l'essence, c'est l'âme de la mort, si je puis m'exprimer ainsi, qui terrifie et épouvante l'humanité tout entière. Sans doute c'est un portrait, car on l'avait probablement exigé ainsi dans le contrat; mais c'est un portrait idéalisé, quoique cette expression semble peut-être étrange. L'artiste, en effet, a laissé de côté ce que les traits ont d'excessivement individuel et n'a rendu que ce qui est strictement nécessaire pour que cela ressemble à l'original et d'autre part ce qui, en même temps, servira à donner l'impression d'un cadavre quelconque. C'est pourquoi cette statue ne rappelle pas, n'évoque pas le personnage historique, mort il y a plusieurs siècles, comme cela arrive dans la statue tombale du prince Don Juan, par exemple. Elle évoque la mort elle-même, dont la terreur accable l'âme de tous les hommes, dans tous les temps.

Berruguete ne pouvait pas ici se servir du mouvement. Le sujet l'en empêchait. Mais son art, ici, trouve son fondement, comme toujours, dans la ligne, dans le contours. S'il exprime

des nuances de la forme, c'est seulement pour accentuer la ligne. Et, comme dans cette occasion le corps devait forcément être en repos, l'expression du visage devient prépondérante et les petits contours de chaque trait sont accusés avec plus d'insistance. La bouche est sans doute très nuancée; les petites sinuosités de ses plans donnent l'impression de la mollesse et en même temps, de quelque chose qui se défait; mais ce qui, dans cette bouche, possède la plus grande force d'expression, c'est la coupure qui semble faite d'un coup de poignard et qui, néanmoins, dans chacune de ses imperceptibles ondulations, renferme un monde de force et de sentiment. Les yeux entrouverts n'ont point de regard, n'ont pas la moindre étincelle de vie, pas même cette vague lueur qui habite dans les yeux des aveugles; ce sont simplement deux profondes cavités, dessinant durement les orbites et, au fond de ces cavités, l'ouverture des paupières, le globe de l'œil très saillant; en haut, un tout petit point insignifiant pour la pupille. Rien que des lignes accusées et vigoureuses. Un sculpteur naturaliste aurait ajouté des pommettes fortes et saillantes, comme le Cardinal en avait réellement, et quelques rides qui ne manquaient pas non plus sur son visage; il aurait accusé les lacrimaux et creusé les joues; il aurait accumulé tous les détails que la nature présentait à sa vue. Et cela aurait été un mort banal et vulgaire, comme tous les morts ou bien encore un mort de convention, comme ceux que font beaucoup de sculpteurs. Mais une statue de la mort, comme celle ci, personne au monde n'a pu la faire, que Berruguete.

CÁCERES: RETABLE DE L'ÉGLISE DE S. JACQUES (figs. 147 à 154.)

Le contrat de ce retable fut signé le 24 Novembre 1547 par Francisco de Villalobos Carvajal et par Berruguete [1]. Le prix

[1] La notice historique de ce retable se trouve minuttieusement exposée dans les *Estudios histórico-artísticos* de M. Martí y Monsó. Ce écrivain fut le premier qui définitivement et sans laisser de doutes attribua cette œuvre à l'atelier de Berruguete.

stipulé fut de 3.000 ducats. A cause d'un retard dans les paiements, ce qui parait probable, ou pour toute autre cause, le fait est que l'artiste menait son travail si lentement, que, peu de temps avant sa mort, on réclama par voie judiciaire qu'il eût à le terminer aussitôt [1]. Il est donc certain que peu de temps avant sa mort l'ouvrage n'était pas fini. Mais on ne sait pas exactement dans quel état il se trouvait. L'artiste mourut et sa veuve toucha la somme stipulée. En décembre 1562 on lui demande de presser les travaux, afin que le retable qui se faisait à Valladolid pût être transporté le 1er mars à Cáceres, où il devait être placé. La veuve et le fils répondent à cela: *que le dit ouvrage est terminé... et que depuis la mort de notre mari et père, il y a quinze mois, on n'a pas cesse d'y travailler et qu'on ne cessera pas d'y travailler jusqu'à ce qu'il soit en place à l'eglise... mais que* l'estofado, *la peinture et la dorure sont encore à faire.* Ceci commence à devenir plus clair. Le maître, avant sa mort, avait sans doute bien peu travaillé à ce retable, puisque après quinze mois d'un travail incessant, il restait encore à faire *l'estofado*, la peinture et la dorure. Et encore ceci ne devait pas être tout à fait vrai, car la veuve se contredit en répondant à une nouvelle réclamation postérieure. Ella déclare, en effet, que c'est la faute de *Juan de Angulo qui n'a pas voulu fournir du bois, ni des clous, ni des ouvriers.* Or le bois et les clous ne sont pas nécessaires pour la peinture, la dorure et *l'estofado.* En fin, dans les derniers mois de l'année 1563 —deux ans et quelques mois après la mort de Berrugute— le retable fut expédié à Cáceres.

Il s'en suivit un long procès sur le paiement de l'ouvrage, Il y eut des témoins qui déclarèrent que Berruguete, avant sa mort, avait fini *tout ce qui touchait à son art.* Mais les juges ne furent pas convaincus, sans doute, par ces déclarations, car ils rendirent une sentence contraire a la veuve et au fils qui furent même sur le point d'être emprisonnés.

L'étude du retable lui-même démontre plus clairement que tous les documents qu'ici Berruguete a fort peu travaillé. Il a sans doute fait le plan, l'esquisse, les dessins et un seul relief, celui qui répresente St. François recevant les plaies. Tout le

[1] Mr. Marti n'indique pas la date exacte de cette réclamation. Mais différents motifs autorisent à penser que ce fut pendant l'été de 1561.

reste est franchement mauvais et, de plus, très différent de l'exécution ordinaire de notre artiste. Il y a des maladresses de dessin vraiement dues à la seule ignorance, des attitudes anodines qui, cependant, révèlent avoir été pensées pour un autre idéal, des compositions froides qui ne disent rien. Nulle part on ne trouve de la force, du sentiment. Les attitudes de la Vierge et de l'enfant, dans le morceau de l'*Adoration*, montrent bien qu'elles ont été créées pour un tableau enlevé avec beaucoup de fougue, où l'une et l'autre, pris dans un mouvement spirituel très énergique, seraient allés vers les Rois avec une impulsion forte, dans un choc assez semblable à celui de Sainte Marie et de Ste. Isabelle dans le retable de Ste. Ursule. Mais pour cela il fallait que dans l'autre côté du tableau, les Rois fussent présentés avec plus de vigueur encore. Les lignes générales laissent deviner qu'en effet, ils ont été ainsi conçus; mais on les a si maladroitement taillés, on a tellement défiguré le contour, que la composition dans son ensemble, est devenue boiteuse, froide et dépourvue de sens. Dans la scène d'en haut, un très petit mouvement donné à la tête de l'âne ou dans la direction de son corps, comme cela a lieu dans le relief de Ghiberti (fig. 151), aurait expliqué beaucoup de choses aujourd'hui inexplicables et on ne verrait pas avec étonnement l'enfant et le vieillard en train de poser le drap à terre pour que Jésus passe par dessus, juste quand il a déjà fini de passer. Il y a en outre dans le fond des figurants fort mal répresentés. Ceci est tout à fait nouveau dans l'art de Berruguete et il n'est pas probable qu'un détail d'un goût si mauvais soit sorti de son imagination et moins encore qu'il l'ait si maladroitement realisé.

An contraire, le St. François semble bien appartenir au maître. C'est même un de plus beaux morceaux qu'il ait produit. Le saint homme en oraison, vient d'apercevoir la vision céleste. Dans sa surprise, dans le désir subit qui envahit son cœur, il saute, plutôt qu'il ne se léve, et voudrait monter, avoir des ailes voler vers le ciel et livrer son âme toute entière à l'illusion. Mais il sent bien qu'il est rivé au sol par la pesanteur désespérante de la matière. Cette âme jaillit comme une explosion, tandis que le corps par son poids la retient et l'enchaîne. Il y a là la force et l'enthousiasme d'un hymne joyeux et, en même temps, le triste pessimisme de l'impuissance. A côté du Saint,

le frère Léon, dont l'idéalisme n'est pas si sublime, se couvre le visage, se fait petit et se ramasse sur lui même, comme s'il voulait se cacher sous terre et fuit cette apparition divine qui pousse l'autre à vouloir voler vers le ciel. Il n'est pas étonnant que le seul sculpteur profondément idéaliste que nous ayons eu, ait achevé sa carrière dar cette œuvre où la lutte de l'esprit avec la réalité matérielle est plastiquement condensée.

Les moyens employés par le maître sont ici ses moyens ordinaires, qui consistent à donner plus d'importance à la silhouette et au mouvement qu'à la masse et aux nuances de la forme. Une longue ligne presque droite qui, partant de la main, fait le contour du bras et descend par le torse; quelques plis qui se continuent jusqu'a terre et qui, là, s'écartent un peu et vont choir sur le rocher, voilà les éléments qui donnent l'impression de verticalité et qui évoquent l'aspiration vers l'empyrée. Une autre ligne, d'une courbe gracieuse, qui part de l'épaule gauche et meurt au talon, renforce l'effet de la ligne précédente et en augmente la vaporosité, en lui prêtant un léger point d'appui. Le bras, de ce côté, se sépare un peu pour garder l'équilibre et suggère l'effort pour ne pas tomber. De la jambe droite part la poussée ascendente; c'est le ressort qui se détend. Il est regrettable seulement que cette figure ne soit pas un peu plus longue.

DESSINS
(figs. 155 à 157.)

On conserve à l'Académie des Beaux-Arts deux dessins, qui jusqu'ici n'ont pas été publiés, quoique depuis longtemps on les ait attribués à Berruguete, comme l'indiquent les légendes écrites en vieux caractères. Ce sont deux dessins à la détrempe, dont les contours et les ombres sont, par endroits, renforcés au moyen de traits à la plume. Le premier (fig. 155) est une étude pour crucifix, faite d'une série d'essais très légers, sur le nu, dans lesquels on semble chercher des mouvements expressifs et nouveaux, adaptables à ce sujet. Ce dessin est tellement gâté et décoloré, qu'il est difficile de le voir. La photographie est plus

claire que l'original, car la photographie reproduit en noir les tons jaunâtres et rougeâtres qui, aujourd'hui, sont les plus nombreux dans le dessin, à cause de la perte du coloris primitif. Il mesure 315 × 225 millimètres et, dans sa partie inférieure, il porte une légende en deux lignes, écrite en caractères des premieres années du XVIIe siècle [1] et où l'on peut lire: *De la main de Berruguete.* Dans le bord même du papier, on lit encore, écrit en caractères différents le nom de quelque ancien posesseur *Solis*

L'autre dessin es plus net, sans que pour cela il soit moins légèrement taché. En bas, à droite on lit l' inscription *Verrugu* [2]. Le reste a disparu, le papier ayant été coupé. Ce dessin mesure 215 × 115 millimètres. Il est bien mieux conservé que le précèdent. Il représente deux saints qui sont probablement les deux St. Jean, vêtus d'amples draperies (fig. 156).

Ce deux dessins semblent être du même auteur. Les ombres sont faites de lignes parallèles, ne se coupant jamais, tracées de manière identique dans les deux dessins, avec la même rapidité, avec la même négligence. Les tracés des contours extérieurs présentent la même sûreté de main, la même décision; parfois la ligne devient plus épaisse dans les obscurs, jamais une rectification ne la rend double. Les pieds sont faits de manière identique; l'ombre et le jour sont donnés dans une intention semblable. Quelques une de ces ressemblances ne seront peut-être pas clairement perçues en comparant le dessin des nus au dessin de celui des deux apôtres, qu'on voit au premier plan, parce que celui-ci est déjà beaucoup plus fini; mais qu'on établisse alors la comparaison, avec l'apôtre qui est derrière, beaucoup plus esquissé et on verra que la tête, par exemple, reproduit assez exactement, quant au dessin, aux formes, aux proportions, aux traits de la chevelure et même à ceux du visage et à l'as-

1 Les caractères de cette légende coïncident surtout avec ceux des documents datés de 1603, 1607, 1610. On peut comparer ces caractères avec les documents 288 et 326 de l'Exposition calligraphique, aux Archives historiques nationales.

2 Les caractères sont de la seconde moitie du XVIe siècle. Le texte est si court qu'on peut difficilement porter un juguement. Cependant les caractères coïncident avec des documents des années 1570, 1568, 1575.— Voyez Exposition citée, núm. 59.

sise sur les epaules, la tête du nu placé en haut à droite sur l'autre dessin.

Je suis convaincu que l'un et l'autre sont de la main de Berruguete. Cela est prouvé par la longueur des proportions, la petitesse des têtes, l'intention des contours, la force des mouvements, la façon ample et grandiose de traiter la forme, sans détails mesquins avec un mépris profond de la petitesse et de la trivialité, par la vision de l'ensemble et du mouvement, dont l'unité n'est troublée par rien, enfin par la manière de faire les barbes et jusque par les anfractuosités du sol, qui permettent à une des figures de lever la jambe (dans le dessin des deux St. Jean), ce qui est une ressource très commune chez Berruguete.

On attribue encore à notre artiste un autre dessin, conservé à la Bibliothèque nationale (fig. [illegible]) qui vient de la collection Carderera. Il représente un ensemble de figures fantastiques; c'est une étude de grotesques. Il est fait à la plume, sur un papier jaunâtre et sombre; les dimensions sont 258 × 181. Dans le catalogue de D. Angel Barcia [1], il est attribué à Berruguete, quoique avec certaines réserves.

Le procédé de ce dessin est différent de celui des deux précédents. Il ne faut donc pas s'étonner si la facture varie aussi un peu. Dans les dessins précédents on a eu recours au pinceau pour indiquer les ombres; ici, on a eu recours à la plume seule, ce qui fait que parfois les lignes s'entrecroisent et les taches sont marquées par des pâtés d'encre. Mais malgré tout on trouvera que dans les dessins de l'Académie il y a aussi des endroits ou les ombres sont renforcées au moyen de traits de plume parallèles; or la manière de les tracer est fort différente et révèle d'autres habitudes, une autre intention, une autre façon de sentir l'ombre, une main différente, en somme, et qui travaille toujours de la même manière quel que soit le procédé. Dans les dessins de l'Académie, ces lignes sont presque toujours droites, rarement courbes; elles sont de grosseur égale et conservent cette grosseur dans toute leur longueur; elles son parallèles et ont été mises là seulement pour faire tache, jamais pour dessiner. Elles sont tracées, on le voit, d'une main sûre et très habi-

1 Pág. 18, núm. 10.

tuée, qui n'a pas besoin de faire grande attention et qui semble plutôt se reposer momentanément de l'éffort que le contours a exigé; la main a passé et repassé, sans s'arrêter, par la force de l'habitude. Dans le dessin de la Bibliothèque, au contraire, les lignes montrent que l'attention a été constamment éveillée; elles ne sont jamais droites, et rarement la courbe est faite d'un seul coup; elles ne sont pas parallèles; leur grosseur augmente ou diminue selon l'intensité de l'ombre; elles accentuent le dessin par des sinuosités et convergent l'une dans l'autre jusqu'à devenir une tache au point le plus noir; il n'est pas possible qu'elles aient été faites rapidement, en laissant aller la main; elles ont la même force que les contours; elles dénotent, à mon avis, un artiste très différent.

Cette opinion, je la vois d'ailleurs confirmée par la manière dont les cheveux sont traités. Dans le dessin de la Bibliothèque les cheveux sont accusés d'une manière plus explicite; on distingue bien et on peut signaler les mèches ondulées selon la convention à la mode. Ce contour general, lui même, semble avoir été fait lentement, au moyen de lignes qui se succèdent, qui commencent l'une où termine l'autre, qui marquent les grosseurs et les profils, comme les modèles de calligraphie, qui se préoccupent moins de l'ensemble que des sinuosités indiquant les détails. C'est ici un dessin plus minutieux, plus méticuleux, plus sûr, plus banal aussi et qui n'appartient certainement pas au même maître qui a fait les dessins de l'Académie.

Outre ces trois dessins, on connait encore l'existence de beaucoup d'autres dessins de Berruguete. D. Manuel Rico y Sinobas [1] affirme qu'il a vu un carnet de dessins pour l'ornementation artistique faits à la plume par Berruguete vers l'an 1542 et dédié au duc et à la duchuesse de l'Infantado. Ce carnet contenait un registre signé par Don Bernardino Mendoza où on lisait ce qui suit *les feuilles dessinées que je trouve dans ce livre sont deux-cent quatre.* Ce carnet a dû être vendu à l'étranger, car en 1903 il figurait dans le catalogue de livres anciens de la maison Jacques Rosenthal de Munich. Il y a été vu et étudié par l'érudit Albrecht Haupt qui en fait une description minutieuse

[1] *De la grafidia o dibujos a tijera que usaron en España los antiguos herreros,* article publié dans *Historia y Arte,* Janvier 1896.

et une analyse complète, dans un très bel article [1] qu'accompagnent quelques reproductions de dessins. Aucun de ceux-ci ne peut être l'œuvre de Berruguete, malgré les affirmations de l'auteur. Tout au plus, avec beaucoup de bonne volonté, pourrait-on consentir à lui attribuer les dessins de chevaux que l'auteur de l'article reproduit; jamais ceux des grotesques et des lacets mudéjars. Né'anmoins de tout le carnet je ne connais que ces quelques dessins reproduits dans l'article de Haupt; je ne puis donc pas donner une opinion fondée en raison et je dois me borner a cette simple impression générale.

ŒUVRES DOUTEUSES

Les œuvres que j'ai enumerées jusqu'ici sont les seules que je crois de Berruguete ou du moins de son atelier, avec une intervention du maître. Il y en a beacoup d'autres qui, sans raison, lui ont été attribuées, et d'autres encore qui pourraient par quelques indices, sembler lui appartenir, mais que d'autres écrivains on déjà déclaré ne pas être de lui. Je ne m'en occuperai donc pas pour ne pas allonger démésurement ce travail, en répétant des arguments connus ou en donnant de nouveaux pour démontrer l'évidence. Je ne vais parler, et cela très rapidement, que du tombeau du marquis et de la marquise de Poza, à Palencia, et des statues tombales de Don Alonso Gutiérrez et de Doña María de Pisa, au Musée Archéologique. Ces œuvres, passent, encore pour être de Berruguete, bien à tort, selon moi.

Le tombeau des Poza (figs. 158 et 159) est, à mon avis, une œuvre indubitable et une des plus belles de Giralte. Le fondement de mon opinion est que l'esquisse générale du monument est, sauf quelques variantes, celle des tombeaux de la chapelle de l'Evêque. Les colonnes ioniques sont par leurs proportions, par leur disposition, par le goût de leurs ornements, semblables à toutes celles qu'on voit dans les sépulcres et les retables de

1 *Ein Spanisches Zeichenbuch der Renaissance*, Jahrbuch de Königlichen preussischen Kunstsammlungen. Octubre 1908.

Giralte, tandis qu'elles ne ressemblent en rien à celles de Berruguete. Celui-ci préfère toujours la colonne en balustre, portant un chapiteau corinthien; les deux seuls retables de Berruguete où la forme du balustre n'est pas employée, sont celui d'Olmedo et celui de Cáceres. Or, le premier a été restauré précisement là où les colonnes se dressent, et celui de Cáceres fut, on l'a vu, fait après la mort de Berruguete. Giralte, au contraire, n'emploie presque jamais les balustres et préfère le chapiteau ionique, comme cela arrive ici à Palencia. D'autre part Berruguete fait partir ses colonnes directement du stylobate ou du banc ou des corniches qui séparent l'un de l'autre les corps de bâtiment, tandis que Giralte place sur ces soubassements, sur ces bancs, sur ces corniches un piédestal décoré d'où partent ses colonnes, comme on le voit dans ce tombeau du marquis et de la marquise de Poza. Il est rare chez Berruguete et très courant chez Giralte, qu'un espace soit décoré seulement d'une ou de deux figures qui le remplissent, comme cela arrive dans ce monument —dans le piédestal des doubles colonnes— et dans les trois autres de la chapelle de l'Evêque.

La décoration préférée par Berruguete est, outre les masques, les vases, les bucrânes et autres objets alors à la mode, les tritons, les centaures, les monstres, les hommes aux pieds et aux mains de feuillage. Rien de tout cela ne se voit à Palencia. Mais au contraire on y trouve des enfants nus, des petites têtes de chérubins, ce qui est propre à la décoration de Giralte. Mais l'identité plutôt que la ressemblance de ce tombeau avec tout l'art de Giralte sautera aux yeux, si l'on compare les statues en prières du marquis et de la marquise, avec celles de Don Francisco de Vargas et de D.ª Inés de Carvajal, parents de l'évêque de Plasencia (figs. 159, 160, 161). Les quatre sont inspirées par un naturalisme plein de franchise et d'ampleur. Les quatre se proposent de faire une traduction exacte de la vie, dans les surfaces corporelles singulières et concrètes, avec ses traits caractéristiques et particuliers; il faut ajouter il est vrai que l'on n'est pas decendu jusqu'à la petitesse frivole et méticuleuse. Ce sont de beaux portraits —surtout ceux des hommes— qui découvrent les corps dans toute leur vérité et l'esprit qui anime ces corps; ils donnent ainsi l'impression de la vie et de la réalité. Berruguete, au contraire, se contente, on l'a vu, de pré-

senter une apparence probable ou même seulement possible ou encore vraisemblable de la forme vivante. Jamais l'idée ne lui vient de nous donner l'émotion de la forme réelle et véritable, telle qu'il l'avait devant les yeux, telle que ses mains pouvaient la toucher.

Ces quatres statues sont, en outre, traitées d'une manière qui n'est pas celle que Berruguete emploie généralement. Les proportions de Berruguete sont toujours allongées, conformément à un idéal que le maître s'est formé; les têtes sont petites et les membres maigres. Il en résulte des figures minces, sveltes, légères. Ces quatre statues, au contraire, représentent des personnes grasses d'une taille médiocre, plutôt petite, au crâne normal, aux mouvements lents. Ces personnages font l'effet d'avoir été déjà vus quelque part. Ils ne peuvent pas être autrement. Berruguete traite généralement la chevelure en faisant des mèches longues et tombantes ou du moins fort peu ondulées et qui font l'effet de cheveux mouillés; il emploie toujours le ciseau ou la gouge et très rarement le trépan ou le vilebrequin. Ces quatre statues, au contraire, ont les mèches courtes, même celle de D. Francisco de Vargas, qui porte une longue chevelure. Ces mèches sont frisées et présentent des traces évidentes de l'usage du trépan, dans toutes les grandes ombres. Les mains aussi sont différentes des mains que Berruguete fait généralement. Elles ne sont pas aussi décharnées et accusent fortement les tendons. Enfin le Christ à la colonne du tombeau de Palencia est le même, sauf de petites variantes, que celui qu'on voit dans la rangée centrale du retable de l'Evêque. Et il ne faut pas oublier que Giralte eut sa résidence à Palencia où il travailla une grande partie de sa vie.

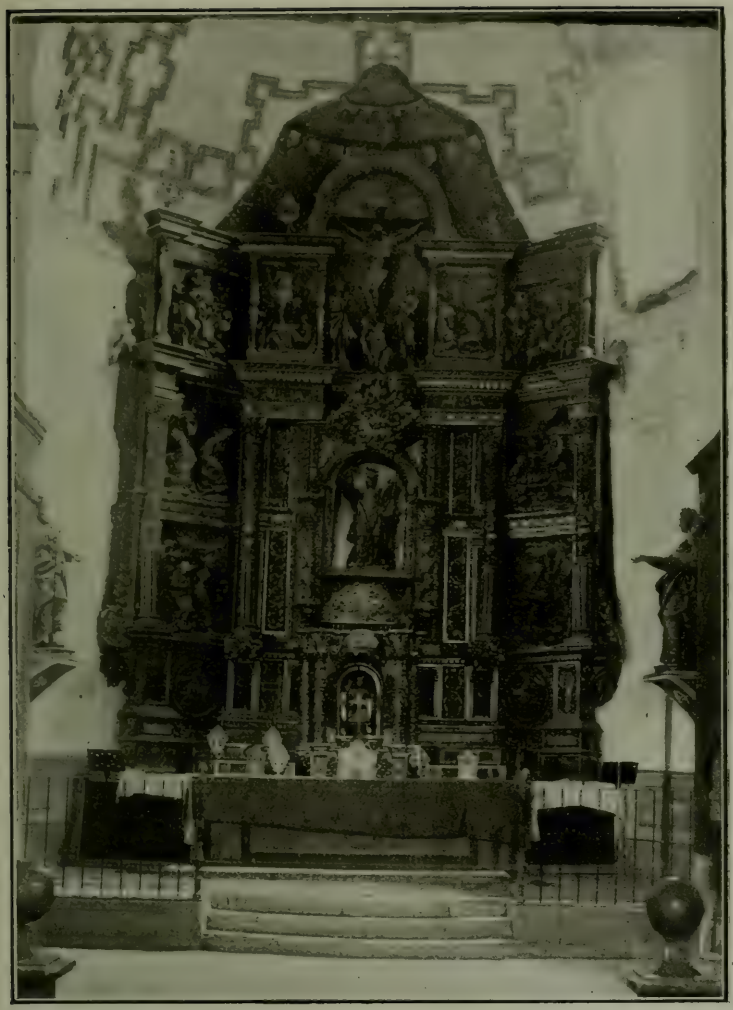
Des tombeaux de D. Alonso Gutiérrez et de D.ª María de Pisa (figs. 163, 164), placés en 1543 dans la chapelle de Valbanera, à l'eglise de St. Martin, il ne reste aujourd'hui au Musée Archéologique que la moitié supérieure de chacune des statues tombales, et encore ces restes ont-ils été très endommagés par le temps et la négligence des ignorants.

Cean, qui a vu ces statues à la place pour laquelle elles furent faites ou du moins dans l'eglise et dans la chapelle, affirme que les tombeaux étaient *ornés d'écussons, d'enfants, de masques, de petites figures, et d'autres choses de bon goût.* Il les attribue à

Berruguete. Les autres ecrivains, après lui, ont continué à les attribuer à notre grand sculpteur; mais aucun d'eux n'y a mis une grande conviction. En effet ce qui reste de l'œuvre est si peu de chose et ce peu est si endommagé qu'il est fort difficile de contredire Cean en lui opposant des raisons, ou de nier son opinion en se fondant sur des arguments suffisants. Il s'agit de deux restes de statues, très beaux et qui révèlent un maître consommé dans le métier, mais froid et banal, un maître qui suit les traditions de son époque, sans rien mettre du sien et qui est fort éloigné de la tendance esthétique de Berruguete. Ni la disposition des linges, ni la technique des cheveux et des mains, ni le modelé, en général, ne s'accordent avec l'art de Berruguete; les proportions aussi sont fort différentes. Ainsi donc, sans oser la nier absolument, j'incline à déclarer très douteuse l'attribution de ces statues à Berruguete.

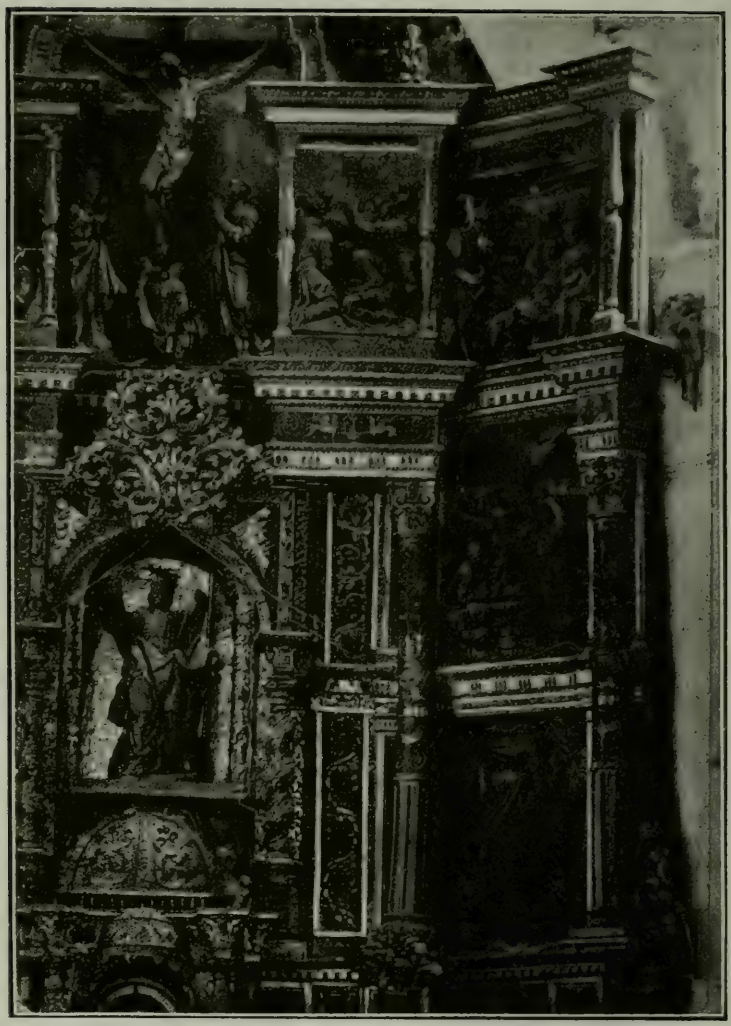
BIBLIOGRAPHIE

Voyez pages 197-203.



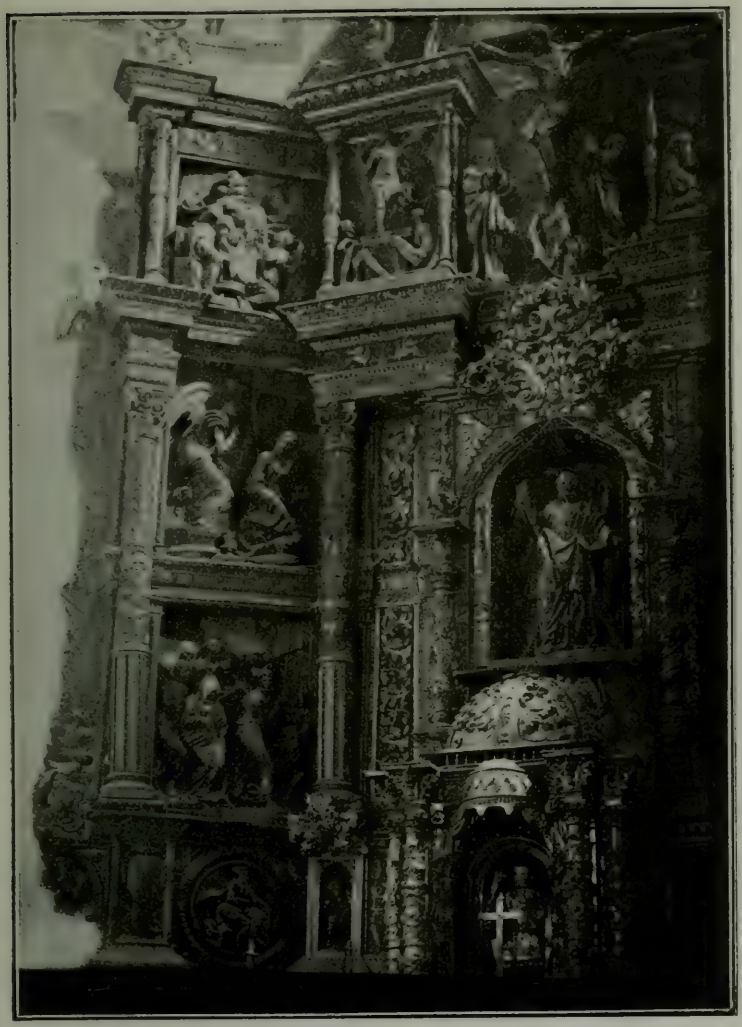
Fot del autor.

FIG. 1. - Retablo de Olmedo.
Retable d'Olmedo.
Retablo of Olmedo.



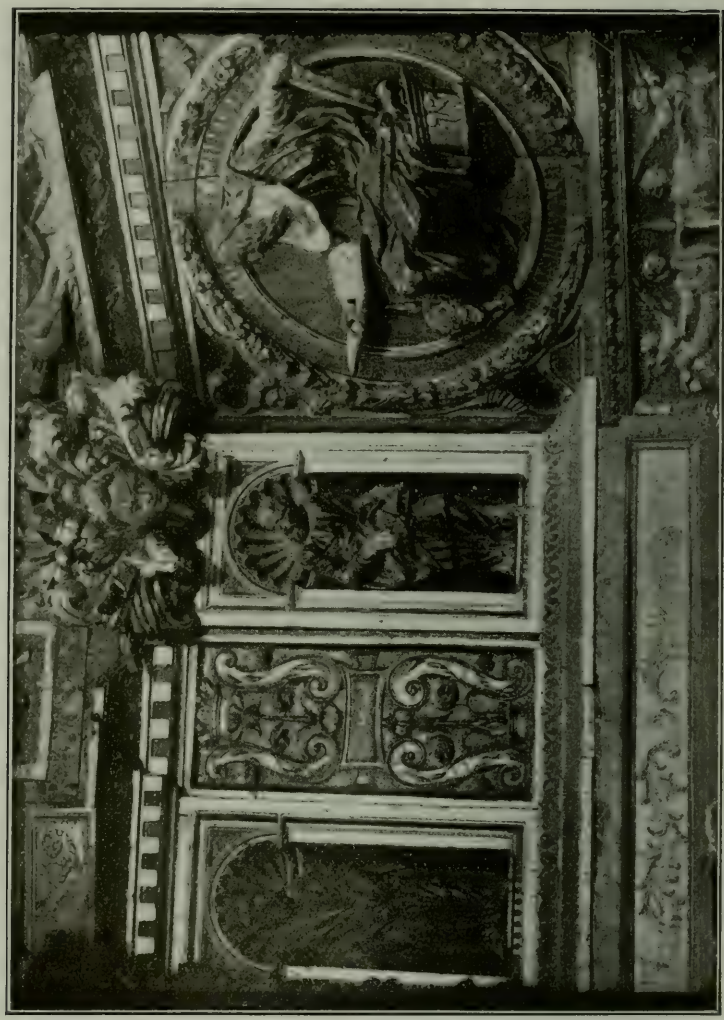
Fot. del autor.

FIG. 2. – Retablo de Olmedo. (Detalle).
Retable d'Olmedo. (Détail).
Retablo of Olmedo. (Detail).



Fot. del autor.

FIG. 3. - Retablo de Olmedo. (Detalle).
Retable d'Olmedo. (Détail).
Retablo of Olmedo. (Detail).



Fot. del autor.

FIG. 4. - Retablo de Olmedo. (Detalle).
Retable d'Olmedo. (Détail).
Retablo of Olmedo. (Detail).

5 *Fot. Allinari.*

6 *Fot. del autor.*

7 *Fot. del autor.*

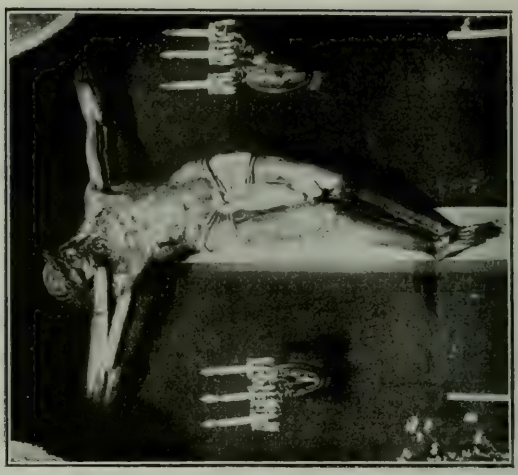
8 *Fot. del autor.*

FIG. 5. - Anunciación, de Donatello, en Sta. Croce de Florencia.
Annonciation, de Donatello, à Ste. Croce, Florence.
The Annunciation, by Donatello, in Sta. Croce at Florence.

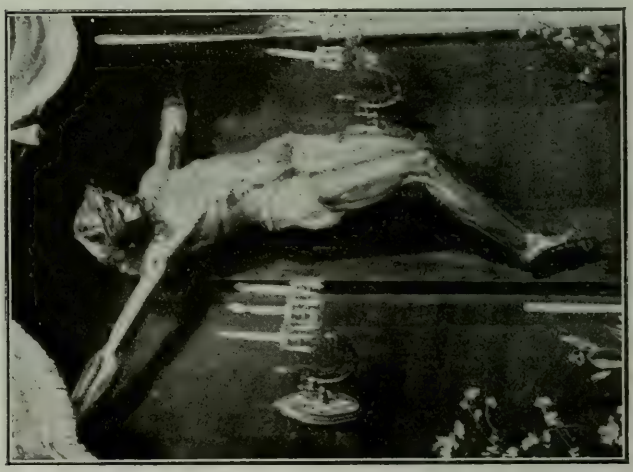
FIG. 6. - M. de Valladolid. Virgen, en la hilada central del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Vierge, de la rangée centrale du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Virgen, of the centre line in the retablo of S. Benito.

FIG. 7. - M. de Valladolid. La Virgen del Calvario, del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid La Vierge du Calvaire, du retable de St. Benoît
M. of Valladolid. Virgen of the Calvary, in the retablo of S. Benito.

FIG. 8. - M. de Valladolid. S. Juan del Calvario, del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. St. Jean du Calvaire, du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. St. Jhon of the Calvary, in the retablo of S. Benito.



10



9

Fotografías del autor

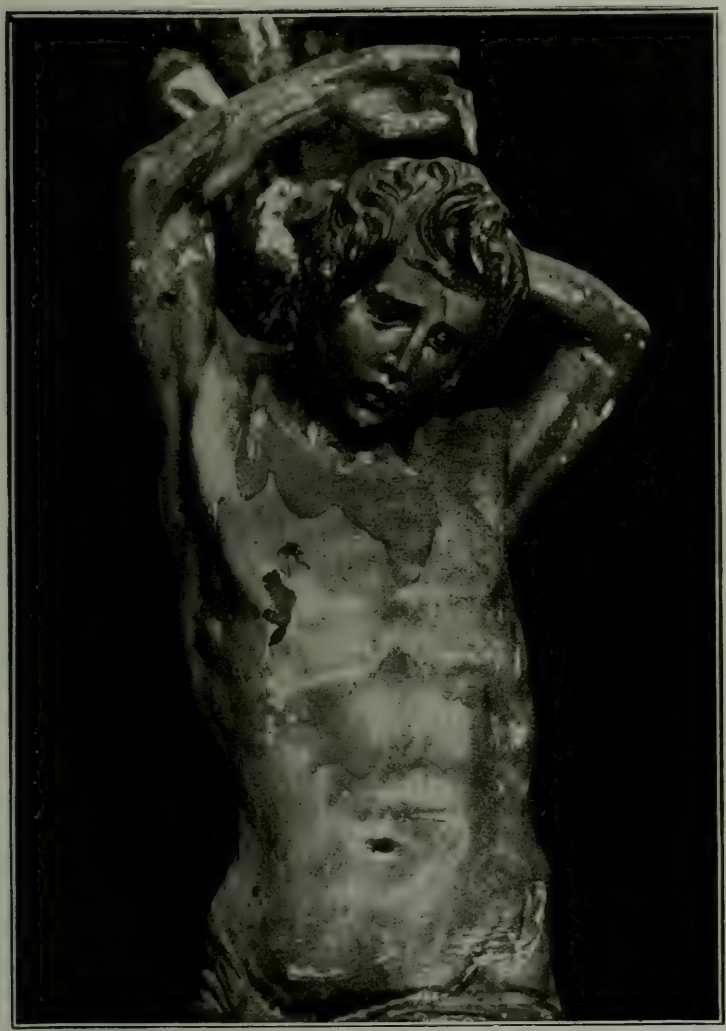
FIGS. 9 y 10. - Valladolid. Iglesia de S. Benito. Cristo.
Valladolid. Eglise de St. Benoît. Le Christ.
Valladolid. The Christ in the Church of S. Benito.

Fot. del autor.

FIG. 11. - M. de Valladolid. S. Sebastián, del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. St. Sébastien, du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. S. Sebastian, in the retablo of S. Benito.

Fot. del autor.

FIG. 12. - M. de Valladolid. S. Sebastián, del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. St. Sébastien, du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. S. Sebastian, in the retablo of S. Benito



Fot. del autor.

FIG. 13. - M. de Valladolid. S. Sebastián, del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. St. Sébastien, du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. S. Sebastian, in the retablo of S. Benito.

Fot. del autor.

FIG. 14. - M. de Valladolid. S. Sebastián, del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. St. Sébastien, du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. S. Sebastian, in the retablo of S. Benito.

Fot. del autor.

FIG. 15. - M. de Valladolid. S. Sebastián. (Detalle).
M. de Valladolid. St. Sébastien. (Détail).
M. of Valladolid. S. Sebastian. (Detail).

16

Fots. Allinari.

17

Fot. Anderson.

18

FIG. 16. - S. Mateo, de Miguel Angel.
St. Mathieu, de Michel-Ange.
The St. Mathew, of Michael Angelo.

FIG. 17. - Abraham, de Donatello.
Abraham, de Donatello.
The Abraham, of Donatello.

FIG. 18. - Un esclavo de la Sixtina.
Un esclave de la Sixtine.
A slave in the Sistine Chapel.

Fot. del autor.

FIG. 19. - M. de Valladolid. Abraham, del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Abraham, du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Abraham, in the retablo of S. Benito.

Fot. del autor.

FIG. 20. - M. de Valladolid. S. Jerónimo.
M. de Valladolid. St. Jerôme.
M. of Valladolid. St. Jerome.

Fot. del autor.

FIG. 21. – M. de Valladolid. Estatuita del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Statuette du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Small statue from the retablo of S. Benito.

Fots. del autor.

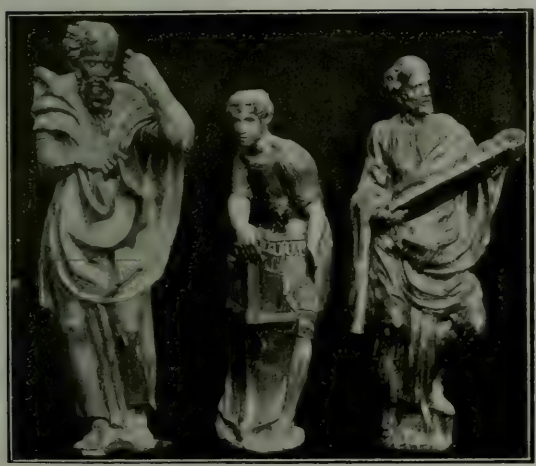
22

23

FIGS. 22 y 23. - M. de Valladolid. Detalles del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détails du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Details from the retablo of S. Benito.

Fots. del autor.

24



25

FIGS. 24 y 25 - M. de Valladolid. Detalles del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détails du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Details from the retablo of S. Benito.

26 *Fot. Anderson.*

27 *Fot. Allinari.*

28

Fotografías del autor.

29

FIG. 26. – M. del Vaticano. Laoconte.
M. du Vatican. Laocoon.
Vatican Museum. Laocoon.

FIG. 27. – Ghiberti. Historia de Moisés, en la «Puerta del Paraíso».
Ghiberti. Histoire de Moïse, dans la «Porte du Paradis».
Ghiberti. History of Moses, from the «Door of Paradise».

FIG. 28. – M. de Valladolid. El santo titular del retablo de S. Beni .
M. de Valladolid. St Benoît, du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid The pabion saint in the retablo of S. Benito

FIG 29. – M. de Valladolid. Detalle del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détail du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Detail from the retablo of S. Benito.

Fots. del autor.

30

31

FIGS. 30 y 31. - M. de Valladolid. Detalles del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détails du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Details from the retablo of S. Benito

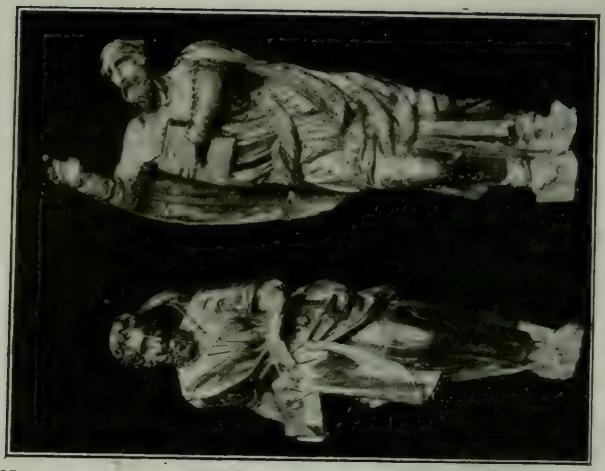
Fot. del autor.

FIG 32. - M. de Valladolid. Detalles del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détails du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Details from the retablo of S Benito.

Fot. del autor.

FIG. 33. – M. de Valladolid. Detalle del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détail du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Detail from the retablo of S. Benito.

Fots. del autor.



35

34

FIGS. 34 y 35. - M. de Valladolid. Detalles del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détails du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Details from the retablo of S. Benito.

37

36

Fots. del autor.

FIGS. 36 y 37. - M. de Valladolid. Detalles del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détails du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Details from the retablo of S. Benito.

38

39

Fotografías del autor.

40

41

Fotografías de D. Ubaldo Fernández.

FIGS. 38, 39, 40 y 41. - M. de Valladolid. Detalle del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détail du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Detail from the retablo of S. Benito.

43 A *Fot. del autor.*

42 *Fotografías de D. Ubaldo Fernández.* 43

FIGS. 42, 43 y 43 A. – M. de Valladolid. Detalle del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détail du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Detail from the retablo of S. Benito.

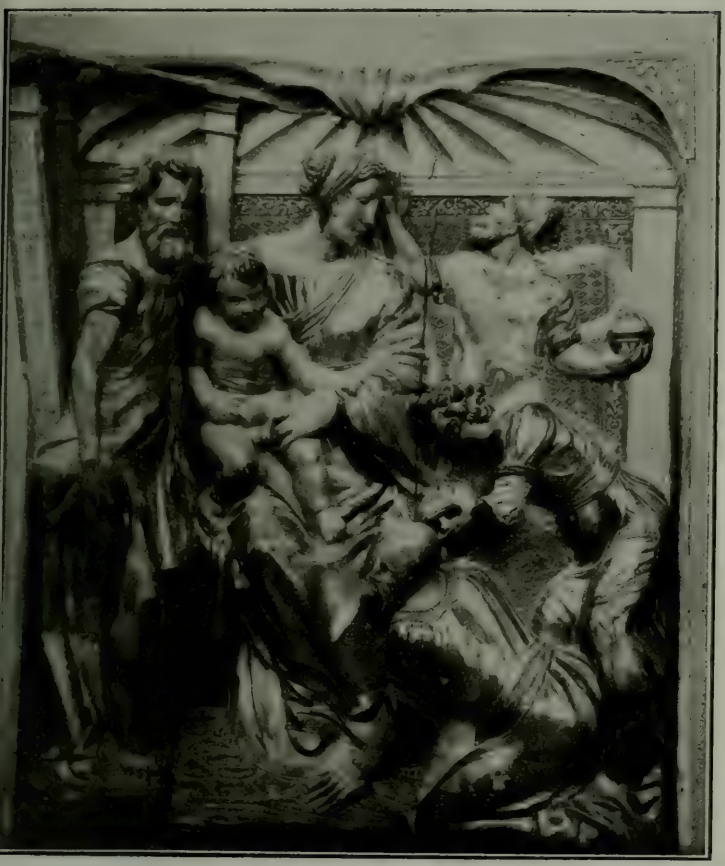
44 *Fot. del autor.*

45 *Fot. del autor.*

46 *Fot. Allinari.*

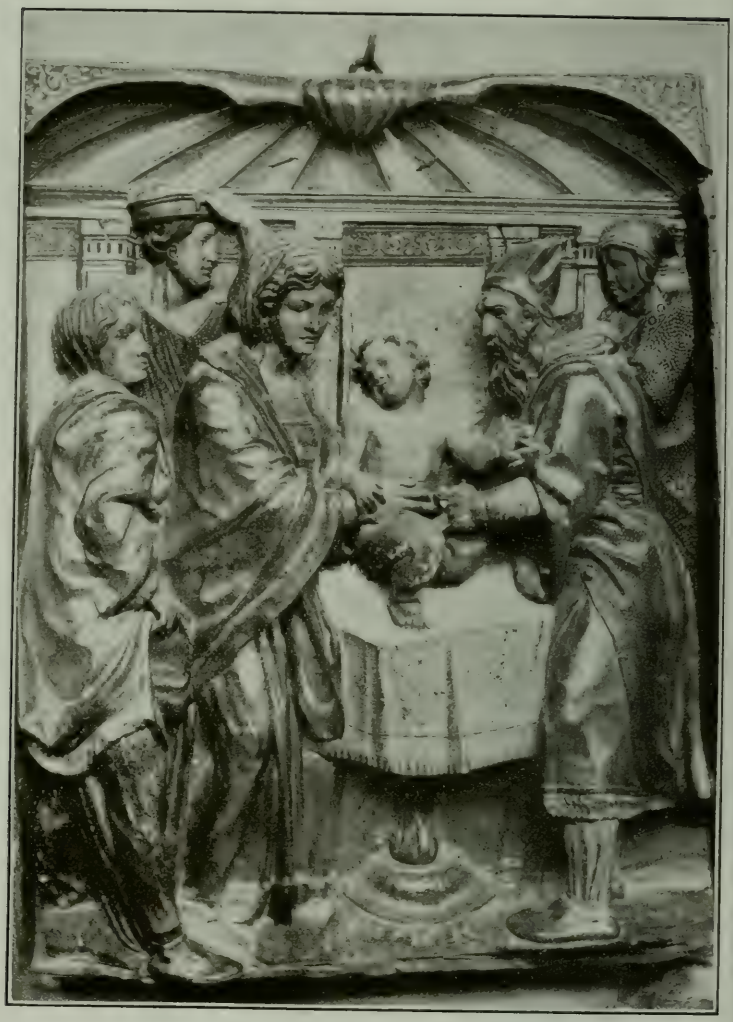
FIGS. 44 y 45. – M. de Valladolid. Detalles del retablo de S. Benito.
M. de Valladolid. Détails du retable de St. Benoît.
M. of Valladolid. Details from the retablo of S. Benito.

FIG. 46. – La Epifanía, en la primera puerta de Ghiberti, del Baptisterio, de Florencia.
L'Epiphanie, dans la première porte de Ghiberti, an Baptistère de Florence.
The Epiphany, by Ghiberti, in the first door of the Baptistry at Florence.



Fot. del autor.

FIG. 47. – M. de Valladolid. La Epifanía.
M. de Valladolid. L'Epiphanie.
M. of Valladolid. The Epiphany.



Fot. del autor.

FIG. 48 - M. de Valladolid. La Circuncisión.
M. de Valladolid. La Circoncision.
M. of Valladolid. The Circuncision.

Fot. del autor.

FIG. 49. - M. de Valladolid. Conversión del rey Totila.
M. de Valladolid. La Conversion du roi Totila.
M. of Valladolid. Conversion of King Totila.

Fot. del autor.

FIG. 50. - M. de Valladolid Destrucción del templo pagano.
M. de Valladolid. La destruction du temple païen.
M. of Valladolid. The destruction of the Pagan temple.

Fot. del autor.

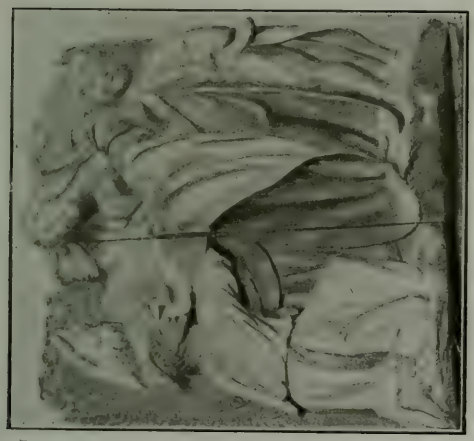
FIG. 51. - M. de Valladolid. Milagro de S. Benito.
M. de Valladolid Miracle de St. Benoît.
M. of Valladolid. The miracle of S. Benito.

Fot. del autor.

FIG. 52. - M. de Valladolid. Muerte de S. Benito.
M. de Valladolid Mort de St. Benoît.
M. of Valladolid. The death of S. Benito.

Fots. del autor.

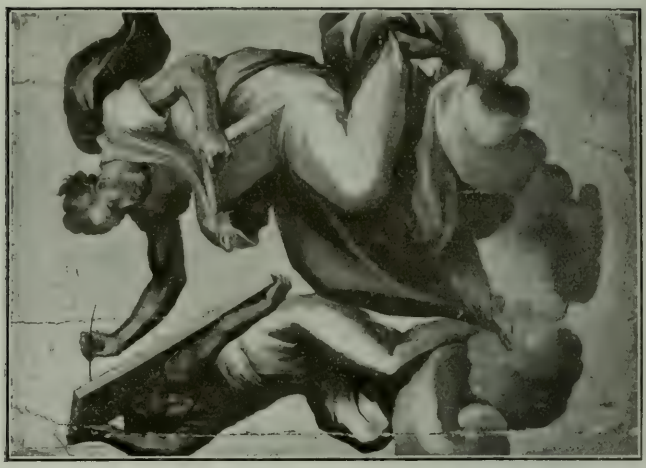
53



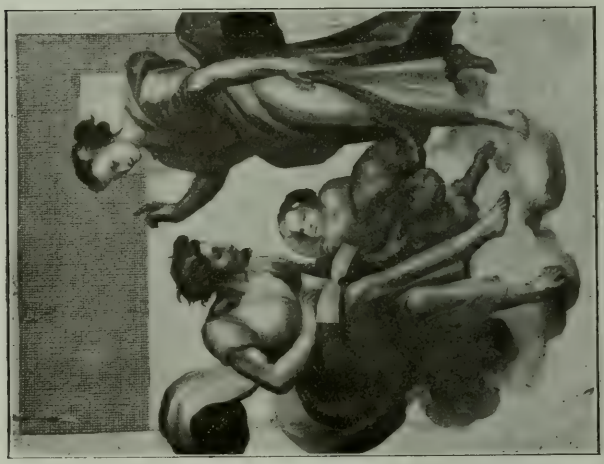
54

FIG. 53. - M. de Valladolid. Imposición de la casulla a S. Ildefonso.
M. de Valladolid. St. Alphonse recevant la chasuble.
M. of Valladolid. Presentation of the beslments to S. Ildefonso.

FIG. 54. - M. de Valladolid. Misa de S. Gregorio.
M. de Valladolid. La Messe de St. Grégoire.
M. of Valladolid. The Mass of St. Gregory.



56



55 *Fots. del autor.*

FIG. 55. - M. de Valladolid. S. Marcos. (Grisalla).
M. de Valladolid. St. Marc. (Grisaille).
M. of Valladolid. St. Mark. (Grisaille).

FIG. 56. - M. de Valladolid. S. Mateo. (Grisalla).
M. de Valladolid. St. Mathieu. (Grisaille).
M. of Valladolid. S. Matthew. (Grisaille).

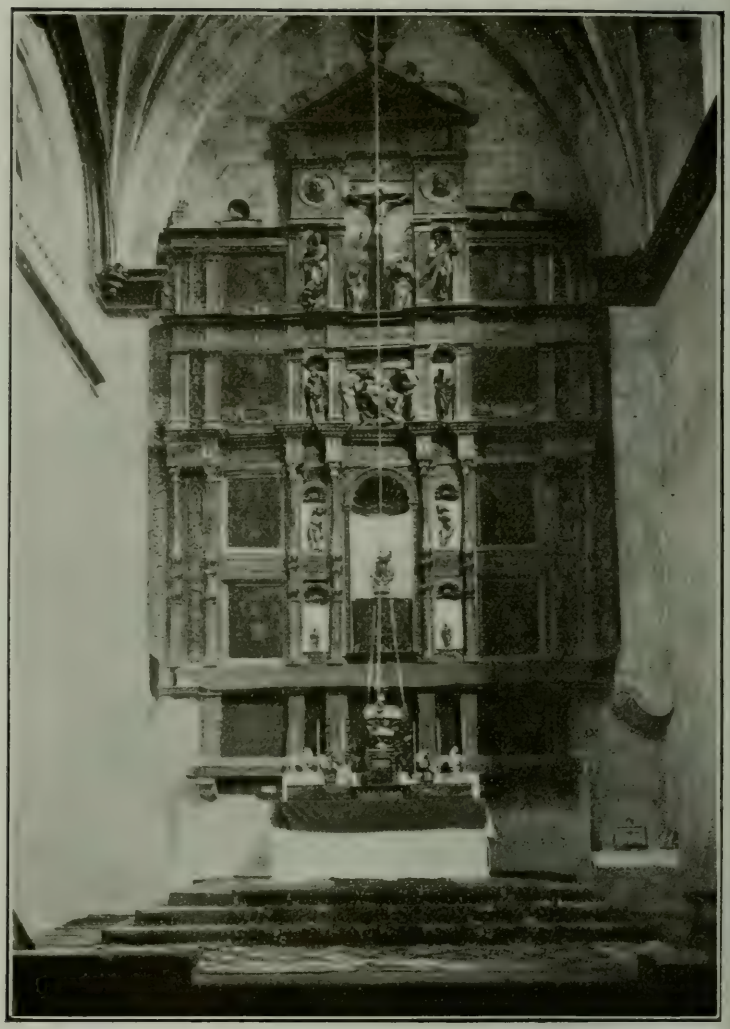
58

57

Fots. del autor.

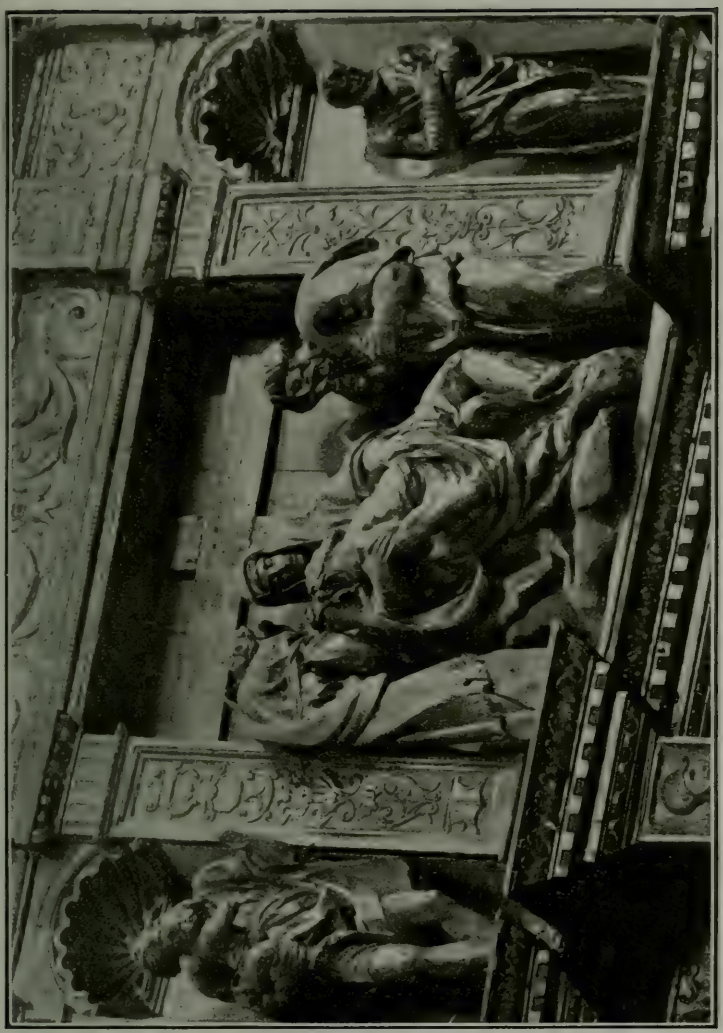
FIG. 57. - M. de Valladolid. La Natividad.
M. de Valladolid. La Naissance du Christ.
M. of Valladolid. The Nativity.

FIG. 58. - M. de Valladolid. La Huída a Egipto.
M. de Valladolid. La fuite en Eypgte.
M. of Valladolid. The Hight in to Egypt.



Fot. del autor.

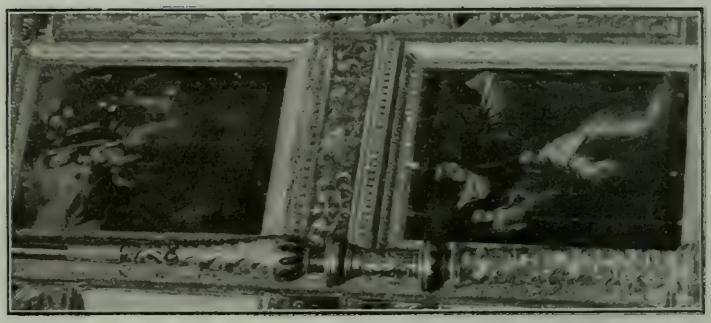
FIG. 59. - Salamanca. Retablo de los Irlandeses.
Salamanque. Retable des Irlandais.
Salamanca. Retablo in the Irlandeses.



Fot. del autor

FIG. 60. – Salamanca. Detalle del retablo de los Irlandeses.
Salamanque. Détail du retable des Irlandais.
Salamanca. Detail from the retablo of the Irlandeses.

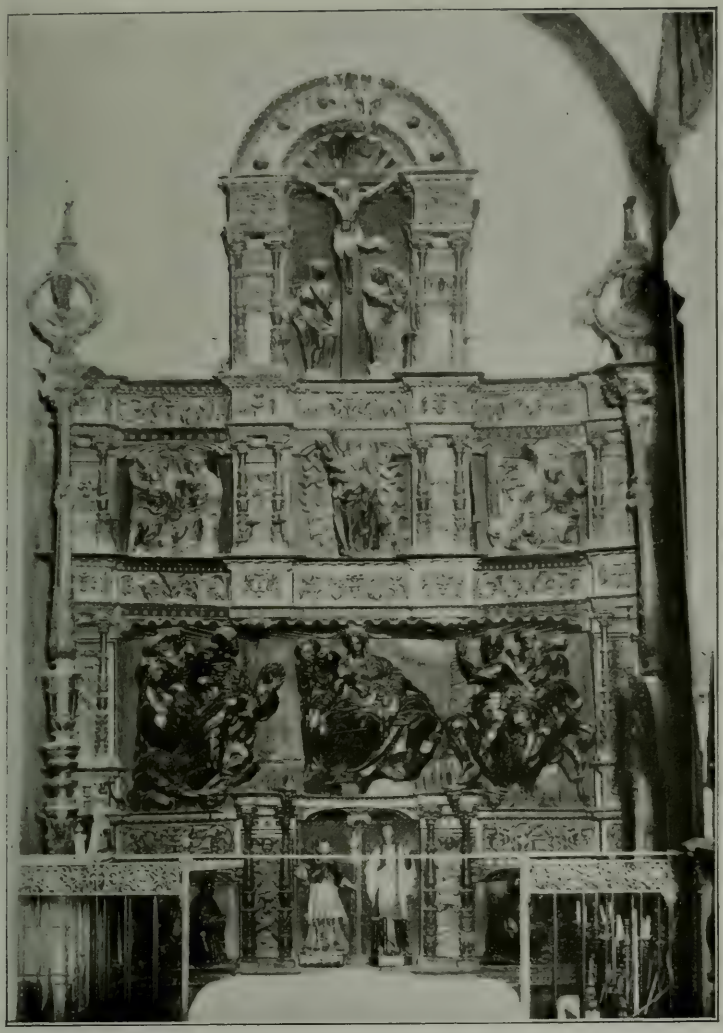
62



61

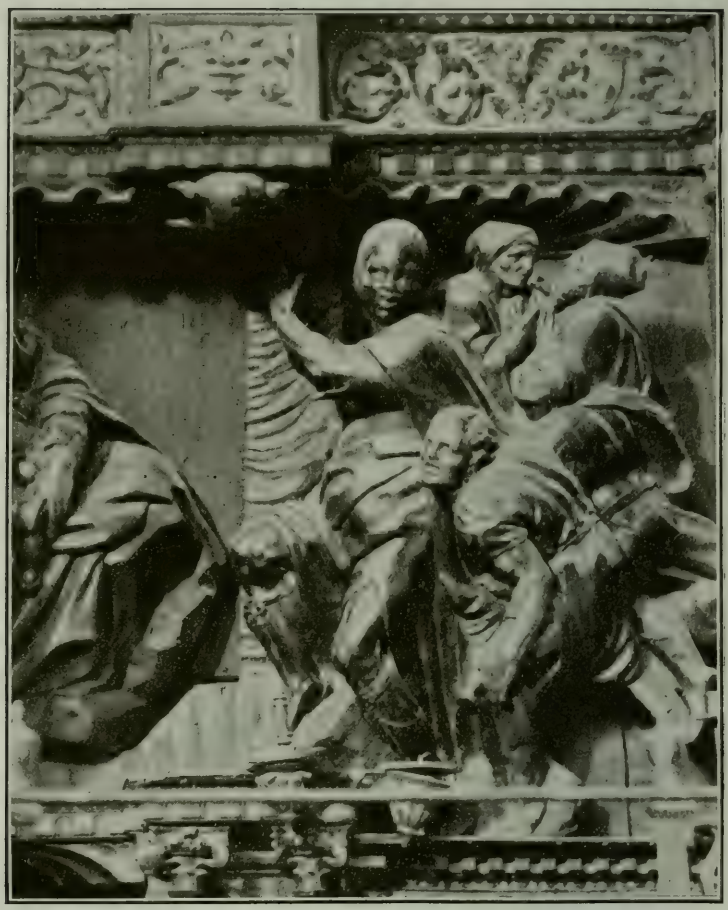
Fots. del autor.

FIGS. 61 y 62. – Salamanca. Detalles del retablo de los Irlandeses.
lamanque. Détails du retable des Irlandais.
Salamanca. Details from the retablo of the Irlandeses.



Fot. del autor.

FIG. 63. – Valladolid. Retablo de los Reyes, en la Iglesia de Santiago.
Valladolid. Retable des Rois, dans l'église de St. Jacques.
Valladolid. Retablo of the kings in the church of Santiago.



Fot. del autor.

FIG. 64. - Valladolid. Detalle del retablo de Santiago.
Valladolid. Détail du retable de St. Jacques.
Valladolid. Detail from the retablo of Santiago

Fot. del autor.

FIG. 65. - Valladolid. Detalle del retablo de Santiago.
Valladolid. Détail du retable de St. Jacques.
Valladolid. Detail from the retablo of Santiago.

Fot del autor.

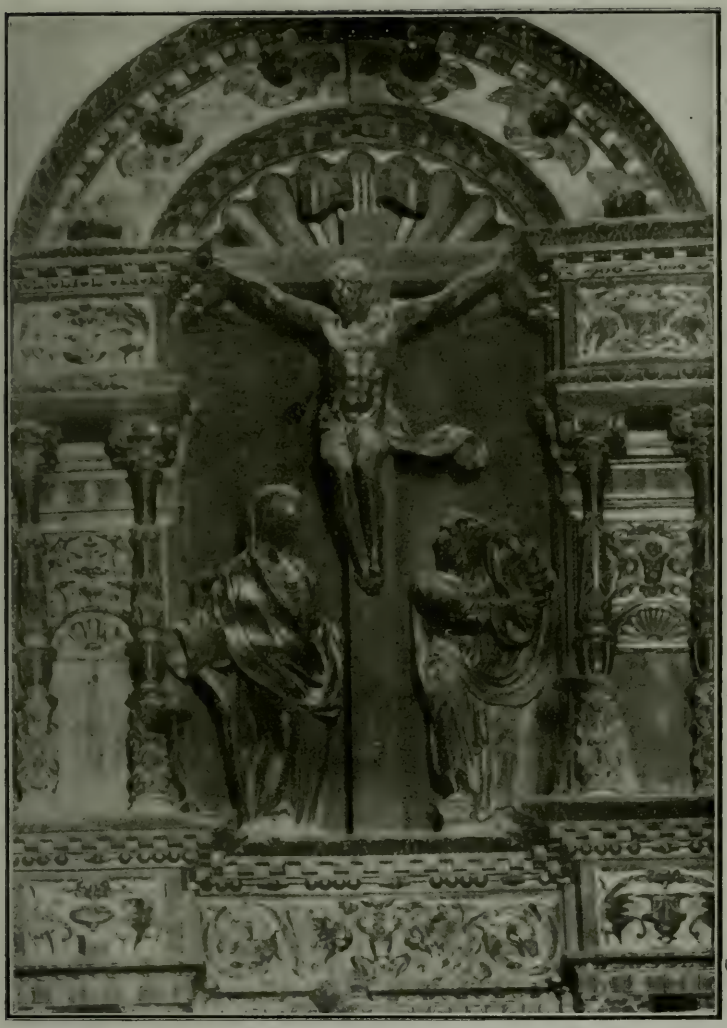
FIG. 66. - Valladolid. Detalle del retablo de Santiago.
Valladolid. Détail du retable de St. Jacques.
Valladolid. Detail from the retablo of Santiago.

Fot. del autor.

FIG. 67. - Valladolid. Detalle del retablo de Santiago.
Valladolid. Détail du retable de St. Jacques.
Valladolid. Detail from the retablo of Santiago.

Fot. del autor.

FIG. 68. – Valladolid. Detalle del retablo de Santiago.
Valladolid. Détail du retable de St. Jacques.
Valladolid. Detail of the retablo of Santiago.



Fot. del autor.

FIG. 69. – Valladolid. Detalle del retablo de Santiago.
Valladolid. Détail du retable de St. Jacques.
Valladolid. Detail of the retablo of Santiago.

Fot. Allinari.

71

70

72

Fot. del autor.

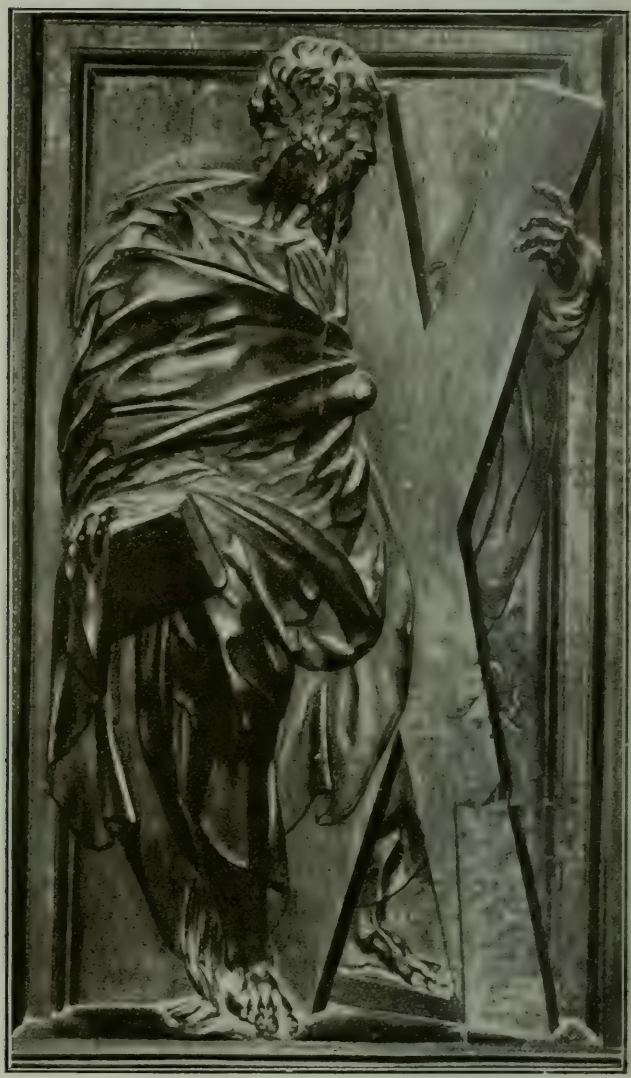
FIG. 70. - Esclavo, de Miguel Angel.
Esclave, de Michel-Ange.
The Slave, by Michael Angelo.

FIG. 71. - Florencia. Historia de Abraham en la «Puerta del Paraíso».
Florence. Histoire d'Abraham, sur la «Porte du Paradis».
Florence. History of Abraham, on the «Door of the Baptistry».

FIG. 72. - M. de Valladolid. Un sitial de la sillería de San Benito.
M. de Valladolid. Une stalle du chœur de St. Benoît.
M. of Valladolid. Presidingt chais from the choir of S. Benito.

Fot. M. Moreno.

FIG. 73. – Coro de Toledo. S. Pedro.
Chœur de Tolède. St. Pierre.
Choir of Toledo. St. Peter.



Fot. M. Moreno.

FIG. 74 – Coro de Toledo. S. Andrés.
Chœur de Tolède. St. André.
Chois of Toledo. St. Andrew.

Fot. M. Moreno.

FIG. 75. - Coro de Toledo. S. Judas Tadeo.
Chœur de Tolède. St. Judas Tadée.
Chois of Toledo. St. Jude Thaddeus.

Fot. M. Moreno.

FIG. 76 - Coro de Toledo. S. Mateo.
Chœur de Tolède. St. Mathieu.
Choir of Toledo. St. Matthew.

Fot. M. Moreno.

FIG. 77. – Coro de Toledo. Santiago el Menor.
Chœur de Tolède. St. Jacques le petit
Choir of Toledo. St. James the younger.

Fot. M. Moreno.

FIG. 78. - Coro de Toledo. Sto. Tomé.
Chœur de Tolède. St. Thomas.
Chois of Toledo. St. Thomas

Fot. M. Moreno.

FIG. 79. - Coro de Toledo. S. Juan Bautista.
Chœur de Tolède. St. Jean Baptiste.
Chois of Toledo. St. Jhon the Baptist.

Fot. M. Moreno.

FIG. 80. – Coro de Toledo. S. Juan Evangelista.
Chœur de Tolède. St. Jean l'Evangeliste.
Choir of Toledo. St. John the Evangelist.

Fot. M. Moreno.

FIG. 81. - Coro de Toledo. S. Antonio Abad.
Chœur de Tolède. St. Antoine Abbé.
Choir of Toledo. St. Anthony Abbot.

Fot. M. Moreno.

FIG. 82. - Coro de Toledo. S. Marcos.
Chœur de Tolède. St. Marc.
Chois of Toledo. St. Mark.

Fot. M. Moreno.

FIG. 83. - Coro de Toledo. S. Sebastián.
Chœur de Tolède. St. Sébastien.
Chois of Toledo. St. Sebastian.

Fot. M. Moreno.

FIG. 84. - Coro de Toledo. S. Lorenzo.
Chœur de Tolède. St. Laurent.
Choir of Toledo. St. Lawrence.

Fot M. Moreno.

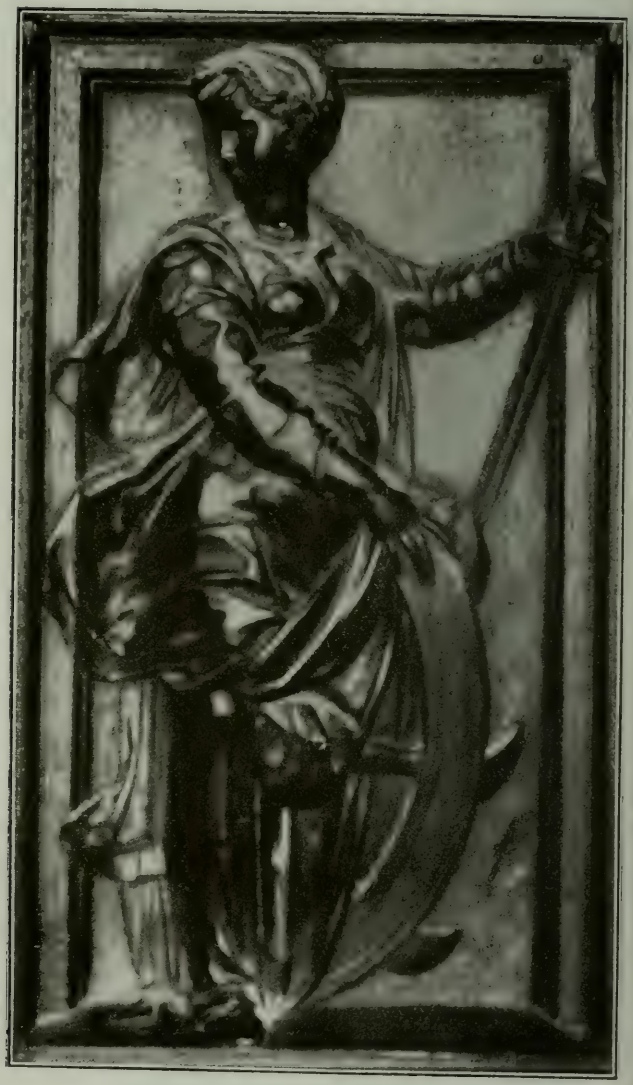
FIG. 85. - Coro de Toledo. S. León. ?
Chœur de Tolède. St. Léon. ?
Choir of Toledo. St. Leo ?

Fot. M. Moreno.

FIG. 86. - Coro de Toledo. Sto. Domingo de Guzmán.
Chœur de Tolède. St. Dominique de Guzmán.
Chois of Toledo. St. Dominic Guzman.

Fot. M. Moreno.

FIG. 87. – Coro de Toledo. Sta. Lucía.
Chœur de Tolède. Ste. Lucie
Choir of Toledo St. Lucy.



Fot. M. Moreno

FIG. 88. – Coro de Toledo. Sta. Catalina.
Chœur de Tolède. Ste. Catherine.
Choir of Toledo. St. Catherine.

Fot. M. Moreno.

FIG. 89. - Coro de Toledo. S. Jerónimo.
Chœur de Tolède. St. Jerôme.
Choir of Toledo. St. Jerome.

Fot. M. Moreno.

FIG. 90. - Coro de Toledo S. Ambrosio.
Chœur de Tolède. St. Ambroise.
Chois of Toledo. St. Ambrose.

Fot. M. Moreno.

FIG. 91. - Coro de Toledo. La Sinagoga.
Chœur de Tolède. La Synagogue.
Choir of Toledo. The Sinagogue.

Fot. M. Moreno.

FIG. 92. – Coro de Toledo. Sacrificio de Isaac.
Chœur de Tolède. Le sacrifice d'Isaac.
Choir of Toledo. The sacrifice of Isaac.

Fot. M. Moreno.

FIG. 93. - Coro de Toledo. Profeta Elías.
Chœur de Tolède. Le Prophète Elie.
Choir of Toledo. The Prophet Elijah

Fot. M. Moreno.

FIG. 94. - Coro de Toledo. Moisés.
Chœur de Tolède. Moïse.
Choir of Toledo. Moses.

Fot. M. Moreno.

FIG. 95. - Coro de Toledo. Tobías.
Chœur de Tolède. Tobie.
Choir of Toledo. Tobias.

Fot. M. Moreno.

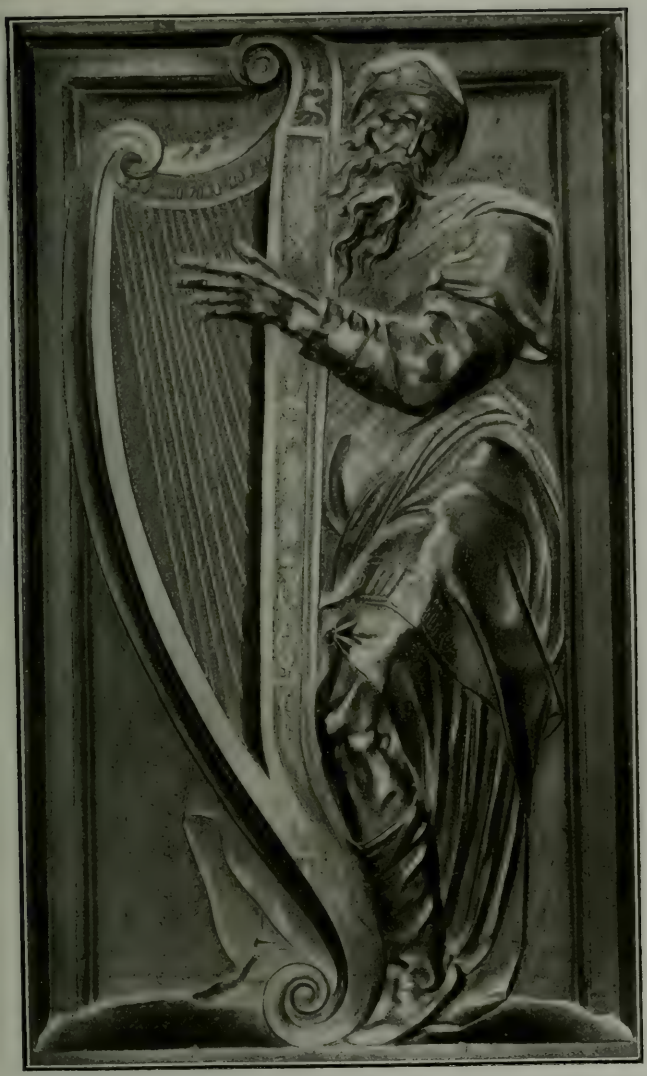
FIG. 96. - Coro de Toledo. ¿. . .?
Chœur de Tolède. . . .?
Choir of Toledo. . . .?

Fot. M. Moreno.

FIG. 97. – Coro de Toledo. ¿. . .?
Chœur de Tolède. . .?
Choir of Toledo. . . .?

Fot. M. Moreno.

FIG. 98. – Coro de Toledo. Judit.
Chœur de Tolède. Judit.
Choir of Toledo. Judith.



Fot. M. Moreno.

FIG. 99. - Coro de Toledo. David.
Chœur de Toledè. David.
Choir of Toledo. David.

Fot. M. Moreno.

FIG. 100. – Coro de Toledo Josué.
Chœur de Tolède. Josué.
Choir of Toledo. Joshua.

Fot. M. Moreno.

FIG. 101. - Coro de Toledo. Isaías.
Chœur de Tolède. Isaïe.
Choir of Toledo. Isaiah.

Fot. M. Moreno.

FIG. 102. – Coro de Toledo. Jonás.
Chœur de Tolède. Jonas.
Choir of Toledo. Jonah.

Fot. M. Moreno.

FIG. 103. – Coro de Toledo. ¿. . .?
Chœur de Tolède. . . .?
Choir of Toledo. . . .?

Fot. M. Moreno.

FIG. 104. - Coro de Toledo. Daniel.
Chœur de Tolède. Daniel.
Choir of Toledo. Daniel.

Fot. M. Moreno.

FIG. 105. - Coro de Toledo. Job.
Chœur de Tolède. Job.
Choir of Toledo. Job.

Fot. M. Moreno.

FIG. 106. - Coro de Toledo. Noé.
Chœur de Tolède. Noé.
Choir of Toledo. Noah.

Fot. M. Moreno.

FIG. 107. – Coro de Toledo. Eva.
Chœur de Tolède. Ève.
Choir of Toledo. Eve.

Fot. M. Moreno.

FIG. 108.- Coro de Toledo. Adán.
Chœur de Tolède. Adam.
Choir of Toledo. Adam.

109 *Fotografías Anderson.* 110

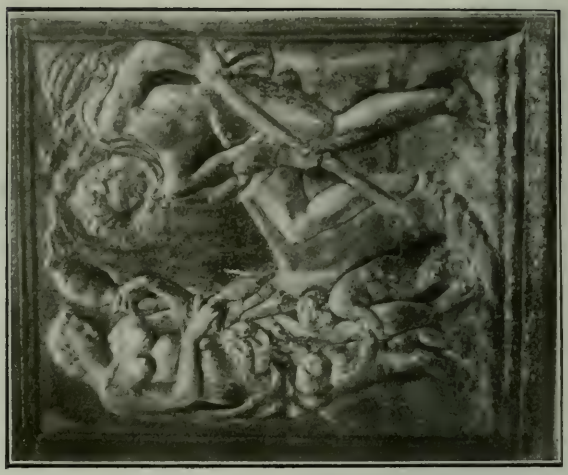
111 *Fot. del autor.*

FIG. 109. - Miguel Angel Ezequiel, de la Sixtina.
Michel-Ange. Ezéchiel, de la Sixtine.
Michael Angelo. Ezekiel, in the Sistine Chapel.

FIG. 110. - Miguel Angel. Creación de Eva, en la Capilla Sixtina.
Michel-Ange. La création d'Eve, a la Sixtine.
Michael Angelo. Creation of Eve in the Sistine Chapel.

FIG. 111. - Madrid. Retablo de la capilla del obispo. (Detalle).
Madrid Retable de la chapelle de l'Evêque. (Détail)
Madrid. Retablo of the Bishop's Chapel. (Detail).

Fots. Poppi.

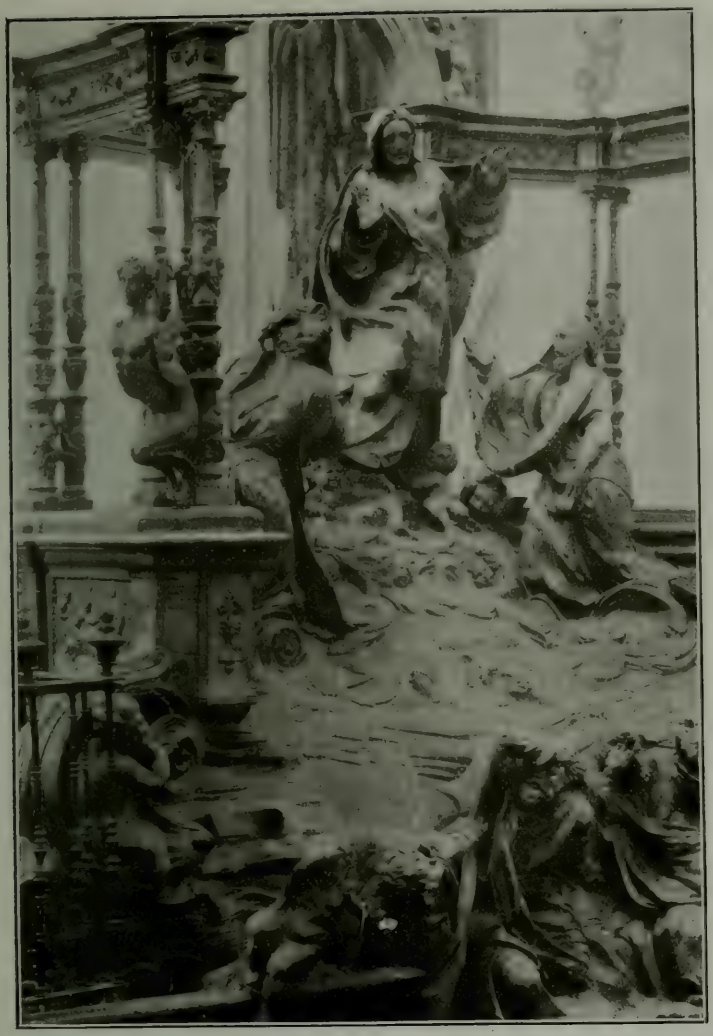


113

112

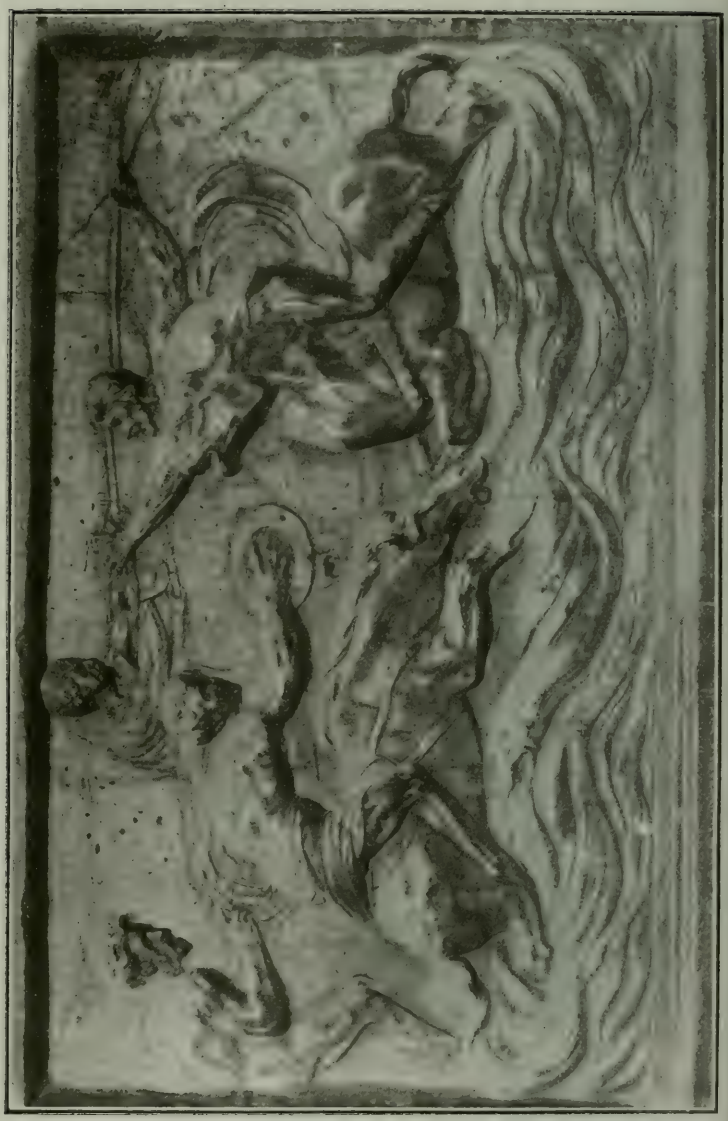
FIG. 112 - Bolonia. Portada de S. Petronio. El pecado original, obra de J. della Quercia.
Bologne. Porte de St. Pétronio. Le péché originel, de J. della Quercia.
Bologne. Doorway of St. Peter's. Original Sin, by J. della Quercia.

FIG 113 - Bolonia Portada de S. Petronio. El trabajo humano, obra de J. della Quercia.
Bologne. Porte de St. Pétronio. Le travail humain, de J. della Quercia.
Bologne. Doorway of St. Peter's. Human Labour, by J. della Quercia



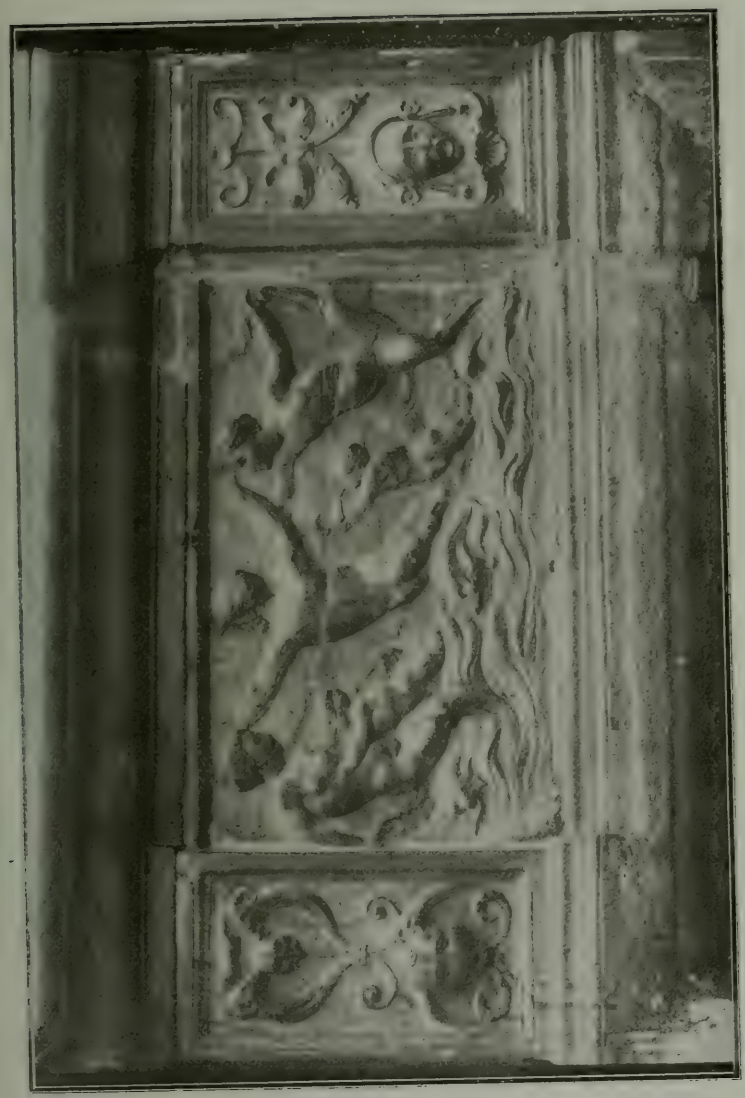
Fot. del autor.

FIG. 114. - Coro de Toledo. La Transfiguración.
Chœur de Tolède. La Transfiguration.
Choir of Toledo. The Transfiguration.



Fot. del autor.

FIG. 115 - Catedral de Toledo. Relieve en el zócalo de la Transfiguración.
Cathédrale de Tolède. Relief sur le socle de la Transfiguration.
Cathedral of Toledo. Relief on the socle of the Transfiguration.



Fot. del autor.

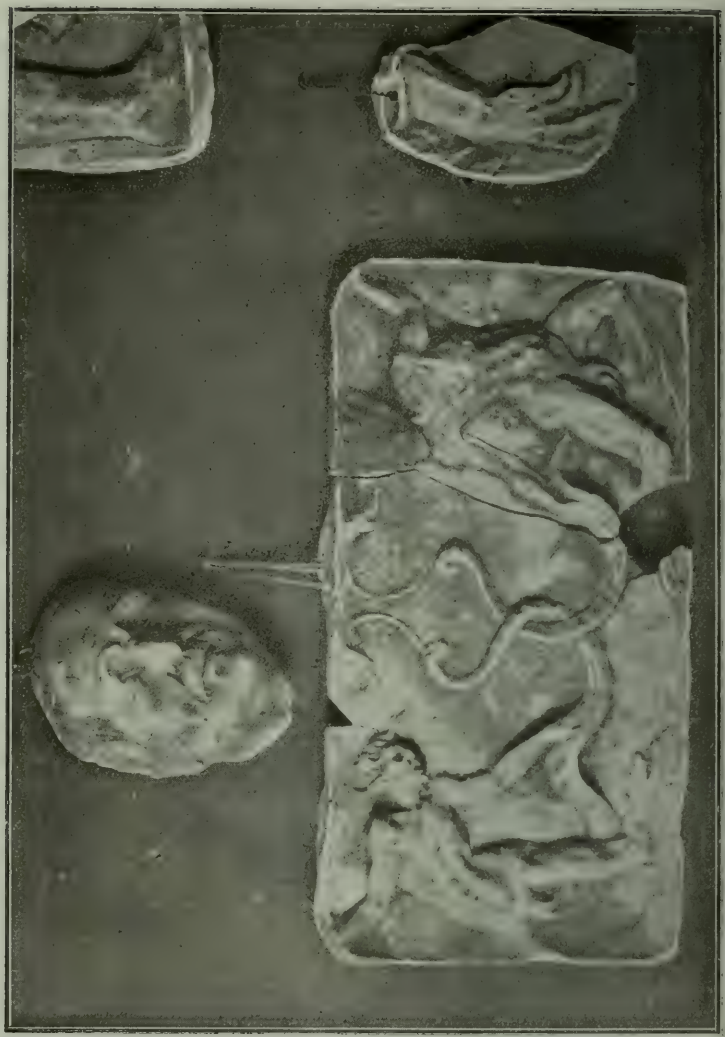
FIG. 116. - Catedral de Toledo. Relieve en el zócalo de la Transfiguración.
Cathédrale de Tolède. Relief sur le socle de la Transfiguration
Cathedral of Toledo. Relief on the socle of the Transfiguration.

Fot. del autor.

FIG. 117. - Catedral de Toledo. Medallón del trascoro.
Cathedrale de Tolède. Médaillon de l'arrière-chœur.
Cathedral of Toledo. Medallion in space behind the choir.

Fot. del autor.

FIG. 118. - Toledo Almacenes de la Catedral. Modelos para la sillería.
Tolède. Magasins de la Cathédrale. Modèles pour les stalles du chœur.
Toledo. Storeroms of the Cathedral. Modelo of the choir stalls.



Fot. del autor.

FIG. 119. - Toledo. Almacenes de la Catedral. Modelos para la sillería.
Tolède. Magasins de la Cathédrale. Modèles pour les stalles du chœur.
Toledo. Storerooms of the Cathedral Models for the choir stalls.

Fot. del autor.

FIG. 120. - Toledo. Almacenes de la Catedral. Modelos para la sillería.
Tolède. Magasins de la Cathédrale. Modèles pour les stalles du chœur
Toledo. Storerooms of the Cathedral. Models for the choir stalls.

Fot. del autor.

FIG. 120 A - Toledo. Almacenes de la Catedral. Modelos para la sillería.
Tolède. Magasins de la cathédrale. Modèles pour les stalles du chœur.
Toledo. Storerooms of the Cathedral. Modelo for the choir stalls.

Fot. del autor.

FIG. 121. - Toledo. Retablo de la Iglesia de Sta. Úrsula.
Tolède. Retable de l'église de Ste. Ursule.
Toledo. Retablo in the church of St. Ursula.

Fots. del autor.

FIG. 122. - Toledo. Detalles escultóricos del retablo de Sta. Úrsula.
Tolède. Détails de sculpture du retable de Ste. Ursule.
Toledo Sculptural details of the retablo in St. Ursula.

124

123 *Fot. Allinari.*

FIG. 123 - Abraham, de Brunellesco.
Abraham, de Brunelesco.
Abraham, by Brunnelleschi.

FIG. 124. - M. del Louvre. La Visitación, cuadro de Ghirlandajo y Mainardi.
M. du Louvre. La Visitation, tableau de Ghirlandajo et Mainardi
M. of the Louvre. The Visitation, by Ghirlandajo and Mainardi.

125

120

Fots. del autor.

FIG. 125. - Toledo. Retablo de Sta. Úrsula. S. Sebastián.
Tolède. Retable de Ste. Ursule. St. Sébastien.
Toledo. Retablo in St. Ursula. St. Sebastian.

FIG. 126. - Toledo. Retablo de Sta. Úrsula. S. Juan Bautista.
Tolède. Retable de Sta. Ursule. St. Jean Baptiste.
Toledo. Retablo in St. Ursula. St. Jhon the Baptist.

126 A *Fot. del autor.*

127 *Fotografías Anderson.* 128

FIG. 126 A. – Toledo. La Verónica, del retablo de Sta. Úrsula.
Tolède. La Véronique, du retable de Ste. Ursule.
Toledo. Veronica. Retablo of St. Ursula.

FIG. 127. – Un esclavo de la capilla Sixtina.
Un esclave de la chapelle Sixtine.
A slave from the Sistine Chapel.

FIG. 128. – El profeta Jeremías, en la capilla Sixtina.
Le prophète Jérémie, de la Sixtine.
The prophet Jeremiah, in the Sistine Chapel.

Fot. del autor

FIG. 129. - Catedral de Cuenca. Puertas de la sala capitular.
Cathédrale de Cuenca. Portes de la salle capitulaire.
Cathedral of Cuenca. Doors of the Chapter room.

Fot. del autor.

FIG. 130. - Catedral de Cuenca. Detalles de las puertas capitulares.
Cathédrale de Cuenca. Détails des portes de la salle capitulaire.
Cathedral of Cuenca. Details from doors of the Chapter room.

Fot. del autor.

FIG. 131. - Catedral de Cuenca. Detalles de las puertas capitulares.
Cathédrale de Cuenca. Détails des portes de la salle capitulaire.
Cathedral of Cuenca. Details from doors of the Chapter room.

Fot. del autor.

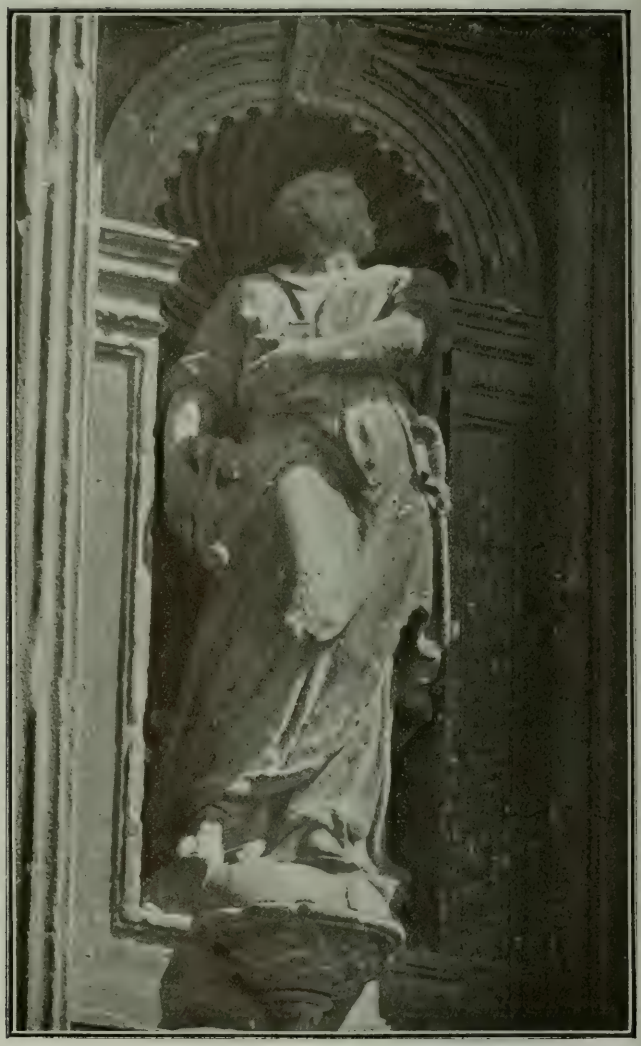
FIG. 132. - Huete. Portada de Sta. María de Castejón.
Huete. Porte de Ste. Marie de Castejón.
Huete. Dorway of Sta. Maria de Castejón.

Fot. del autor.

FIG. 133. - Huete. Detalle de la portada de Sta. María de Castejón.
Huete. Détail de la porte de Ste. Marie de Castejón.
Huete. Detail from the doorway of Sta. Maria de Castejón.

Fot. del autor.

FIG. 134. - Huete. S. Pablo, en la portada de Sta. María de Castejón.
Huete. St. Paul, sur la porte de Ste. Marie de Castejón.
Huete. St. Paul, from the doorway of Sta. Maria de Castejon.

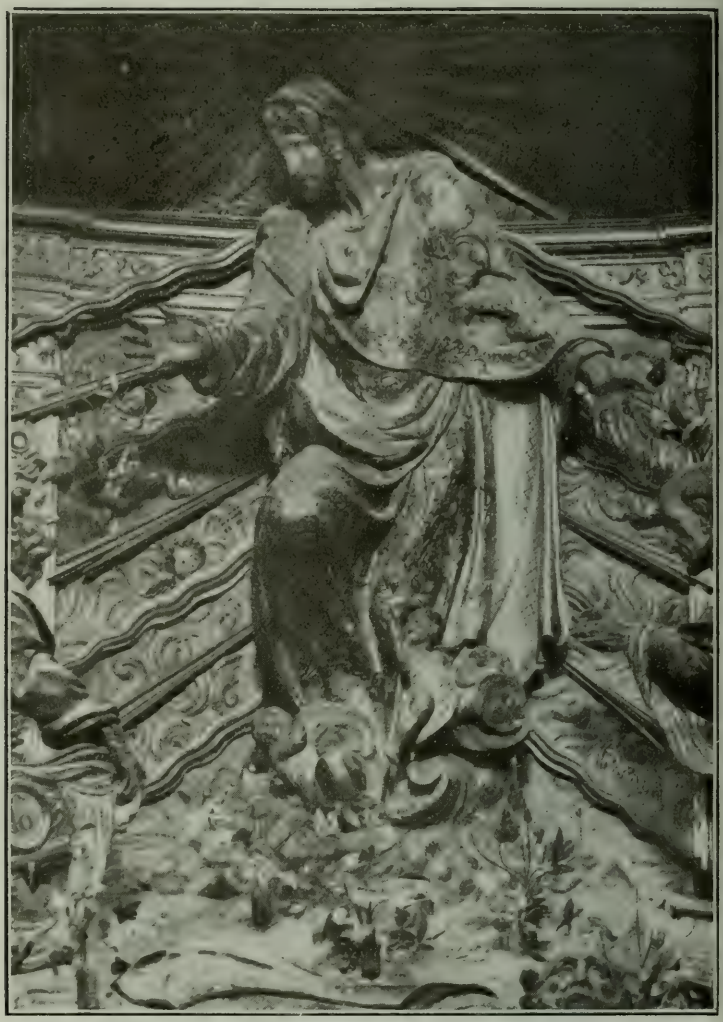


Fot. del autor.

FIG. 135. - Huete. Portada de Sta. María de Castejón. S. Pedro.
Huete. Porte de Ste. Marie de Castejón. St. Pierre.
Huete St. Peter from the dorway of Sta. María de Castejón.

Fot. del autor.

FIG. 136. - Ubeda. Retablo de la iglesia del Salvador.
Ubeda. Retable de l'église du Sauveur.
Ubeda. Retablo in the church of the Savicur.



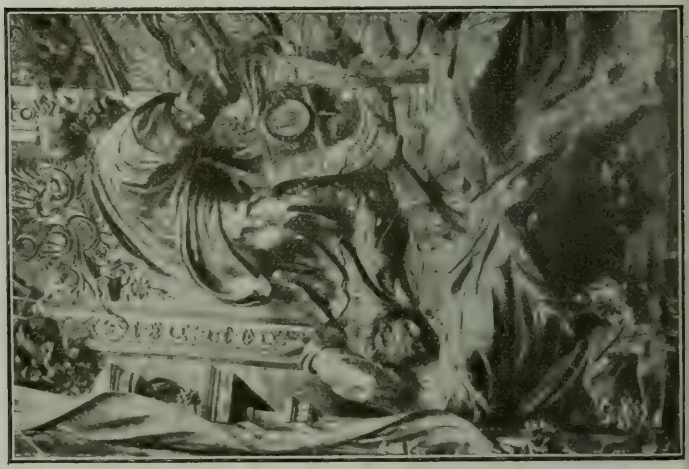
Fot. del autor.

FIG. 137. – Úbeda. Detalle del retablo del Salvador.
Ubeda. Détail du retable du Sauveur.
Ubeda. Detail from the retablo in the church of the Saviour.

Fot. del autor.

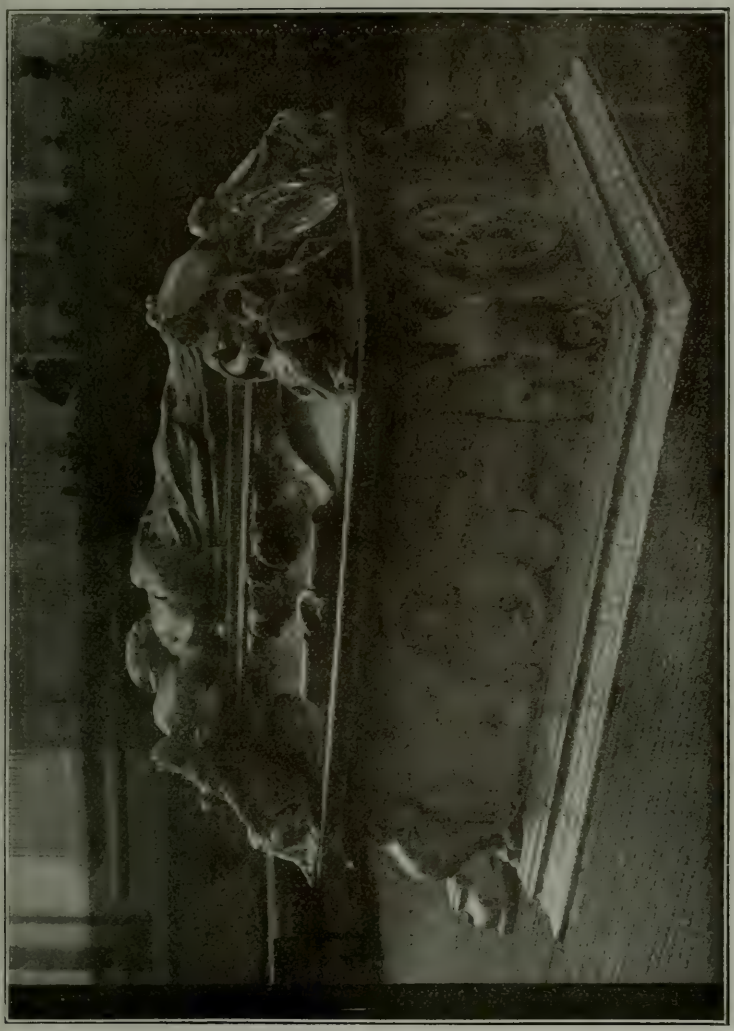
FIG. 133. – Úbeda. Detalle del retablo del Salvador.
Ubeda. Détail du retable du Sauveur.
Ubeda. Detail from the retablo in the church of the Saviour.

140



139 *Fots. del autor.*

FIGS. 139 y 140. – Ubeda. Detalles del retablo del Salvador.
Ubeda. Détails du retable du Sauveur.
Ubeda. Details from the retablo in the church of the Saviour.



Fot. del autor.

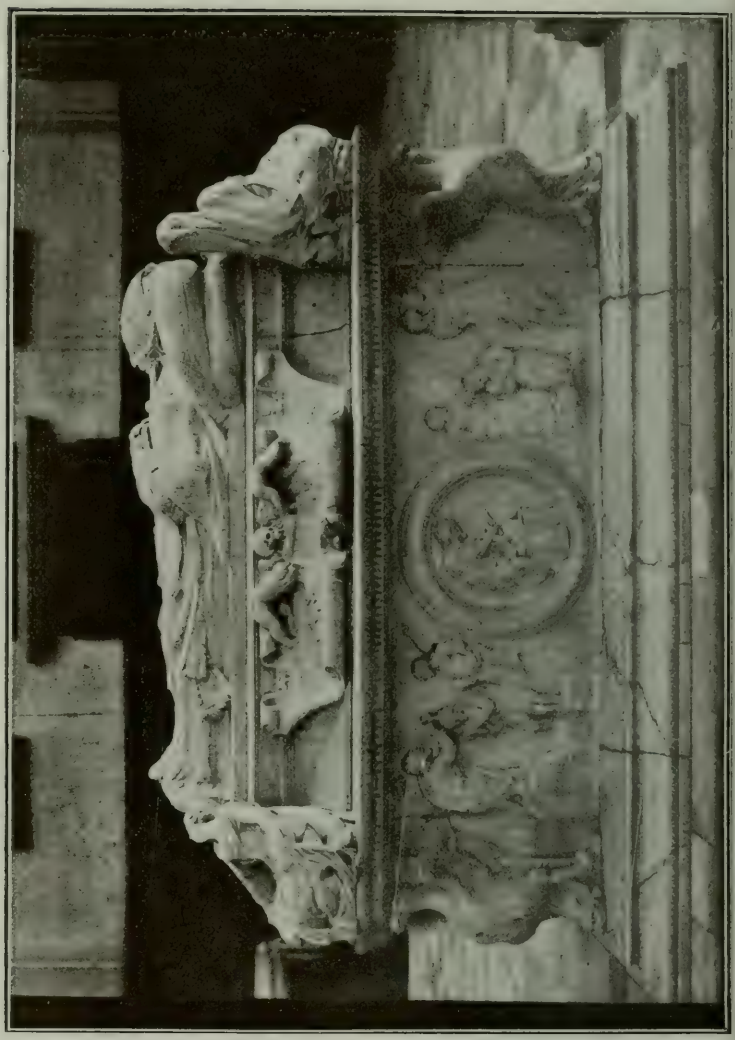
FIG. 141. - Toledo. Hospital de Afuera Sepulcro del Cardenal Tavera
Tolède. Hôpital hors les murs. Tombeau du Cardinal Tavera
Toledo. Hospital of Afuera. Sepulchre of Cardinal Tavera.

Fot. del autor.

FIG. 142. – Toledo. Sepulcro del Cardenal Tavera. (Detalle).
Tolède. Tombeau du Cardinal Tavera. (Détail).
Toledo. Sepulchre of Cardinal Tavera (Detail).

Fot. del autor.

FIG 143. - Toledo. Sepulcro del Cardenal Tavera.
Tolède. Tombeau du Cardinal Tavera.
Toledo. Sepulchre of Cardinal Tavera.



Fot. del autor.

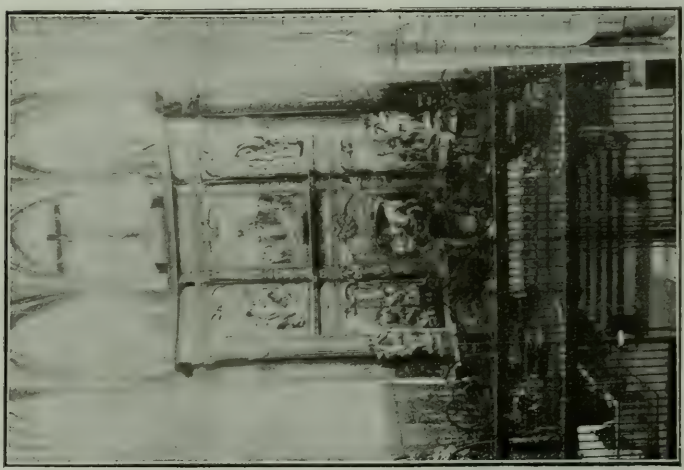
FIG. 144. - Toledo. Sepulcro del Cardenal Tavera.
Tolède. Tombeau du Cardinal Tavera.
Toledo. Sepulchre of Cardinal Tavera.

Fot. del autor.

FIG. 145. - Toledo. Sepulcro del Cardenal Tavera.
Tolède. Tombeau du Cardinal Tavera.
Toledo. Sepulchre of Cardinal Tavera.

146 *Fot. del autor.*

147 *Fot. Anderson.*



148 *Fot. del autor.*

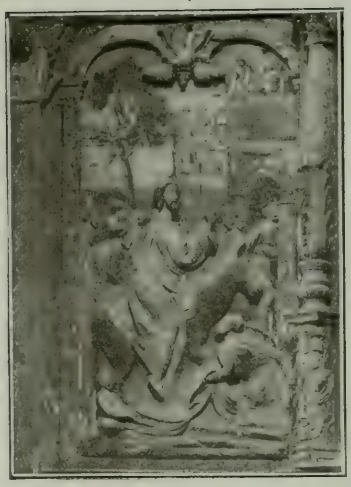
FIG. 146. - Toledo. Sepulcro de Tavera.
Tolède. Tombeau de Tavera.
Toledo. Sepulchre of Cardinal Tavera.

FIG. 147. - La creación de Adán, de Miguel Angel, en la capilla Sixtina.
La création d'Adam, de Michel-Ange, dans la Sixtine.
The Creation of Adam, by Michael Angelo, in the Sistine Chapel.

FIG. 148. - Cáceres. Retablo de la iglesia de Santiago.
Cáceres. Retable de l'église de St. Jacques.
Cáceres. Retablo in the church of Satiago.

Fot. del autor.

FIG. 149. - Cáceres. Detalle del retablo de Santiago.
Cáceres. Détail du retable de St. Jacques.
Cáceres. Detail from the retablo in the church of Santiago.



150 *Fot del autor.*

151 *Fot. Allinari.*

152 *Fot. del autor.*

153 *Fot. del autor.*

FIG. 150. – Cáceres. Entrada en Jerusalén, detalle del retablo de Santiago.
Cáceres Entrée à Jerusalem, détail du retable de St Jacques.
Cáceres. The Entrance into Jerusalem, detail from retablo in the church of Santiago.

FIG. 151. – Florencia Detalle de la primera puerta de Ghiberti, en el Baptisterio.
Florence. Détail de la primière porte de Ghiberti, au Baptistère
Florence. Detail from the first door of the Baptistry, by Ghiberti.

FIG. 152. – Cáceres. La Resurrección. Detalle del retablo de Santiago.
Cáceres. La Résurrection. Détail du retable de St. Jacques.
Cáceres The Resurrection. Detail from the retablo in the church of Santiago.

FIG. 153. – Cáceres. Adoración de los Reyes. Detalle del retablo de Santiago.
Cáceres. Adoration des Rois Détail du retable de St Jacques.
Cáceres. Adoration of the Kings. Detail from retablo in the church of Santiago

Fot. del autor.

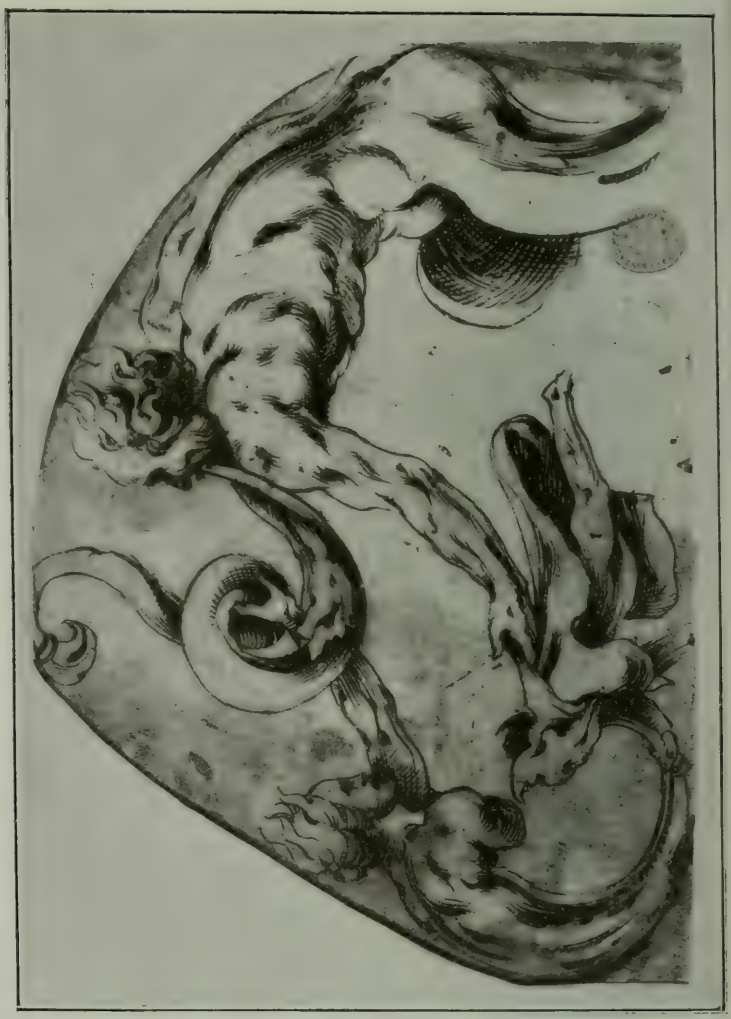
FIG. 154. - Cáceres. Imposición de los estigmas a S. Francisco. Detalle del retablo de Santiago
Cáceres. St. François recevant les stigmates. Détail du retable de St. Jacques.
Cáceres. The stigmatization of St. Francis. Detail of the retablo in the church of Santiago.

Fot del autor.

FIG 155. - Madrid. Dibujo existente en la Academia de S. Fernando
Madrid. Dessin, à l'Académie de St. Fernando.
Madrid. Drawing existing in the Academy of S. Fernando.

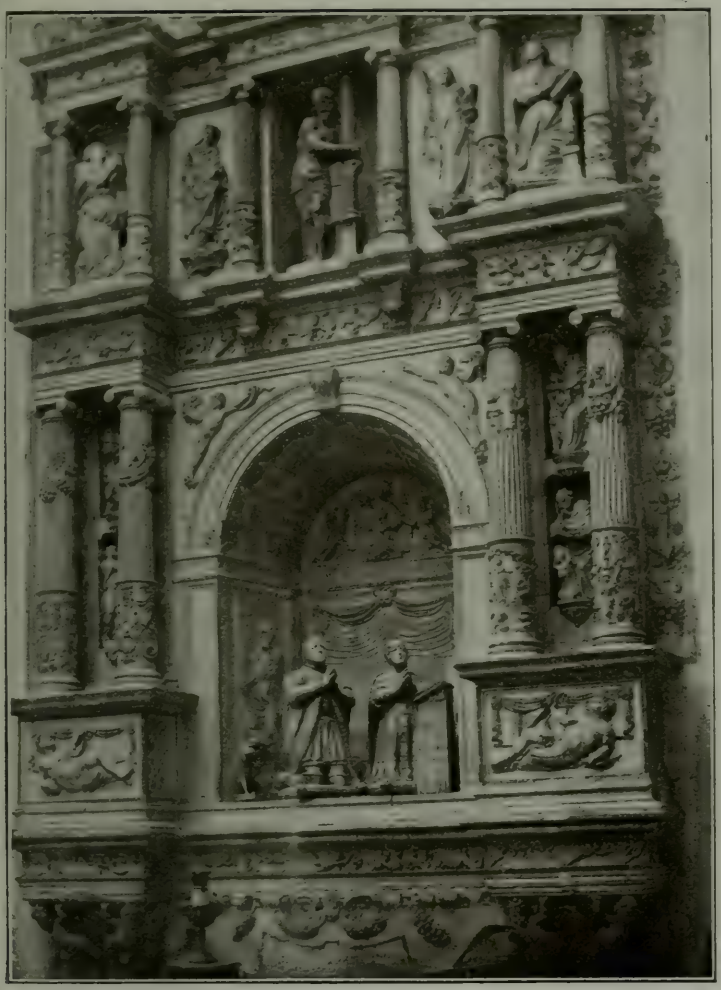
Fot. del autor.

FIG. 156. – Madrid Dibujo existente en la Academia de S. Fernando.
Madrid. Dessin, à l'Académie de St. Fernando.
Madrid. Drawing existing in the Academy of S. Fernando.



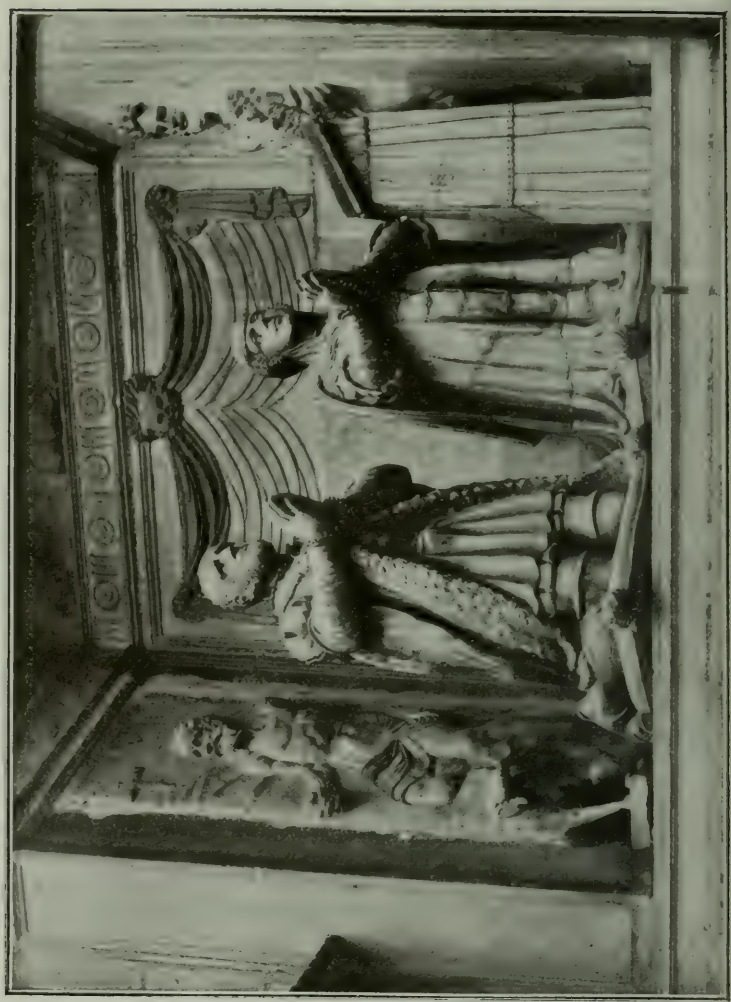
Fot. del autor.

FIG. 157. – Madrid. Dibujo existente en la Biblioteca Nacional.
Madrid. Dessin, à la Bibliothèque Nationale.
Madrid. Drawing existing in the National Library.



Fot. del autor.

FIG. 158. - Palencia. Iglesia de S. Pablo. Sepulcro de los Marqueses de Pozas.
Palencia. Eglise de St. Paul. Tombeau du Marquis de Poza.
Palencia. Church of St. Paul. Sepulchres of the Marqueses de Pozas.



Fot. del autor.

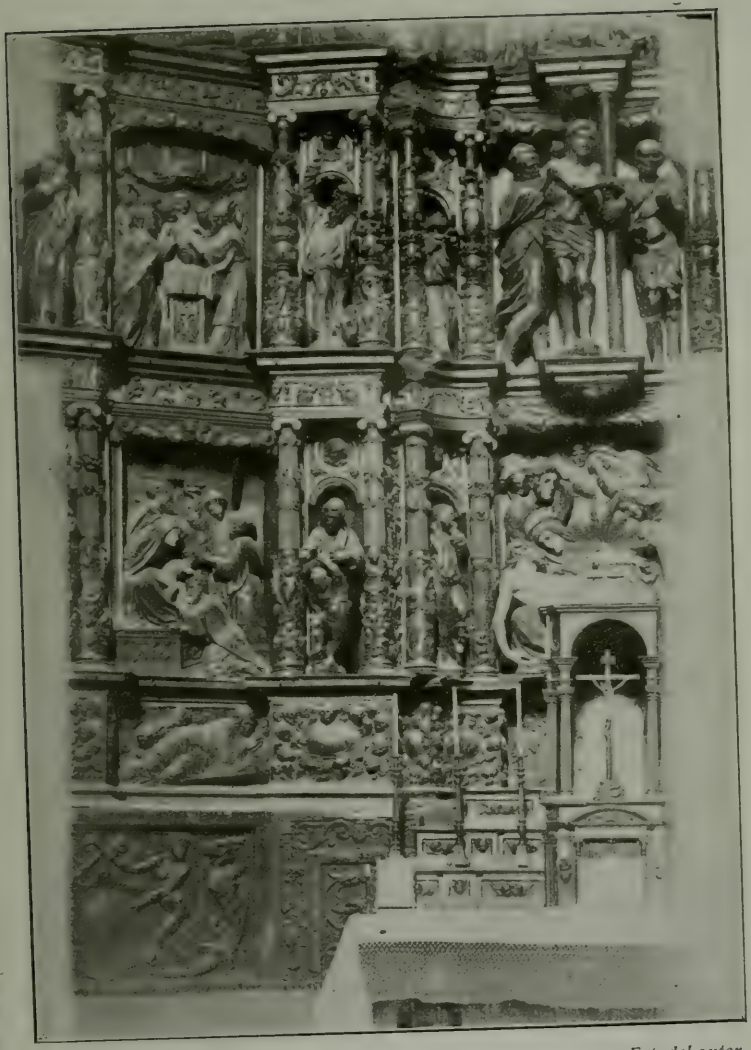
FIG. 159. - Palencia Iglesia de S. Pablo. Detalle del sepulcro de los Marqueses de Pozas.
Palencia. Eglise de St. Paul. Détail du tombeau du Marquis de Poza.
Palencia. Church of St. Paul. Detail from the sepulchres of the Marqueses de Pozas.

Fot. del autor.

FIG. 160. - Madrid. Capilla del Obispo. D. Francisco de Vargas.
Madrid. Chapelle de l'Evêque. D. Francisco de Vargas.
Madrid. Chapel of the Bishop. D. Francisco de Vargas

Fot. del autor

FIG. 161. - Madrid. Capilla del Obispo. D.ª Inés Carvajal.
Madrid. Chapelle de l'Evêque. D.ª Inés Carvajal.
Madrid. Chapel of the Bishop. D.ª Inés Carvajal.



Fot. del autor.

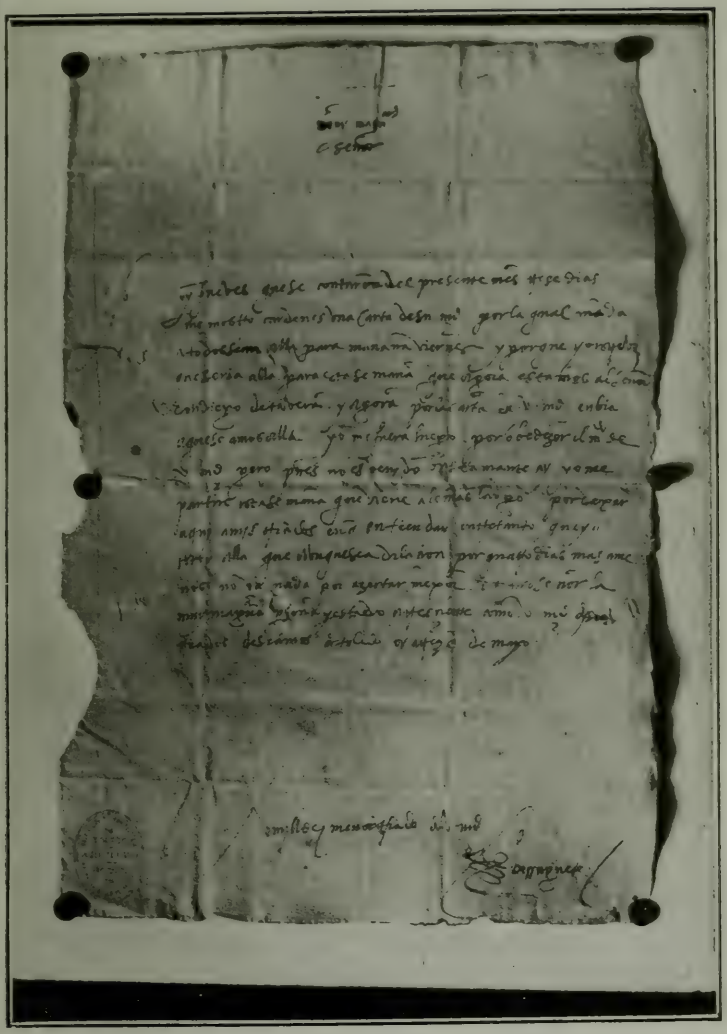
FIG. 162. - Madrid. Capilla del Obispo. Detalle del retablo.
Madrid. Chapelle de l'Evêque. Détail du retable.
Madrid. Chapel of the Bishop. Detail of retablo.

163

164

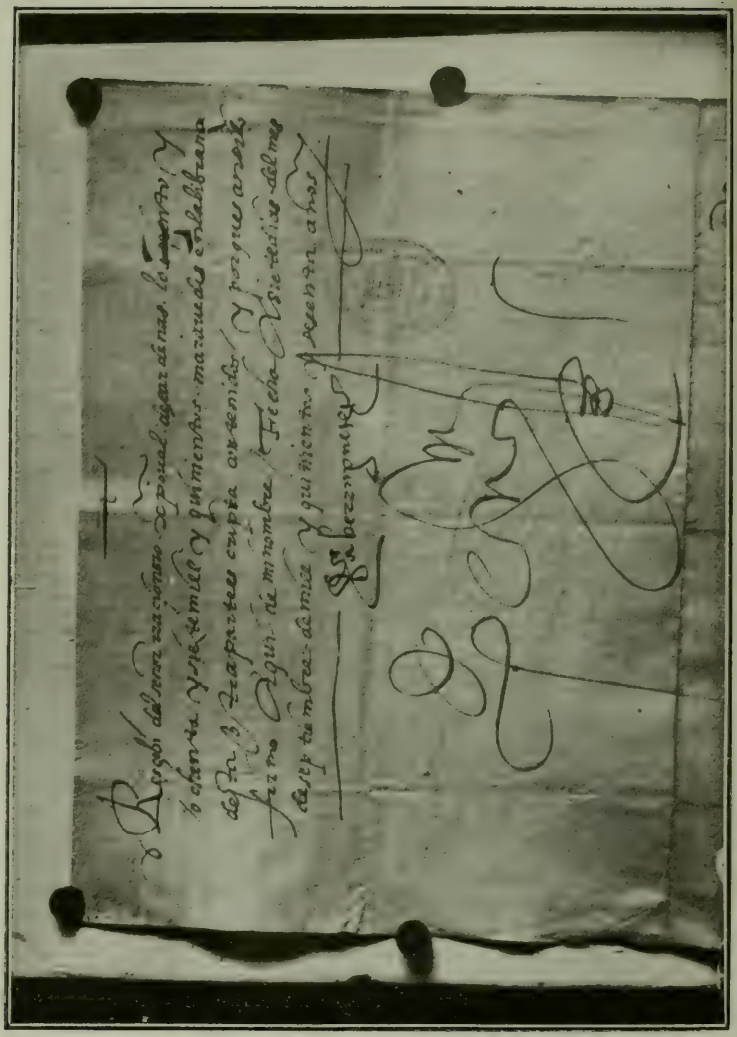
Fots. del autor.

FIGS. 163 y 164. - Madrid. M. Arqueológico. Estatuas atribuídas a Berruguete.
Madrid. M. Archéologique. Statues atribuées à Berruguete.
Madrid. Archeological Museum Statues attributed to Berruguete.



Fot. del autor.

FIG. 165. - Toledo. Carta autógrafa de Berruguete, que se conserva en el Hospital Tavera.
Tolède. Lettre autographe de Berruguete, conservée à l'Hôpital Tavera.
Toledo. Autograph lettre of Berruguete, preserved in the Hospital Tavera.



Fot. del autor.

FIG. 166. - Toledo. Recibo de Berruguete, que se conserva en el Hospital Tavera.
Tolède. Reçu de Berruguete, conservée à l'Hôpital Tavera.
Toledo. A receipt of Berruguete, preserved in the Hospital Tavera.

ÍNDICES

TEXTE FRANÇAIS

Págs.

CHAPITRE I.—La sculpture castillane au commencement du XVIe siècle 209
CHAPITRE II.—Berruguete 233
CHAPITRE III.—Notice biographique 269
CHAPITRE IV.—*Catalogue*. Olmedo: grand retable de l'église de Saint André 285
Valladolid: grand retable du monastère de St Benoît: aujourd'hui au Musée de la ville 287
Salamanque: retable du collège de St. Jacques ou des Irlandais . 303
Valladolid: retable de l'Adoration des Rois dans la paroisse de St. Jacques. 304
Tolède: Stalles du chœur de la cathédrale 307
Tolède: Sainte Ursule, retable de la Visitation 318
Cathédrale de Cuenca: porte de la salle capitulaire 323
Huete (Cuenca): porte de Ste. Marie de Castejón, vulgairement appelée le Christ 326
Ubeda: groupe de la Transfiguration, dans l'église du Sauveur . 329
Tolède: hôpital de St. Jean Baptiste, tombeau, du cardinal Tavera. 333
Cáceres: retable de l'église de St. Jacques. 337
Dessins 340
Oeuvres douteuses 344

Art
Sculp
O

Orueta u Duarte, Ricardo de
Berruguete y su obra.

369785

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

FRANZ C. FEGER
70 FIFTH AVENUE
NEW YORK

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 15 03 12 010 3